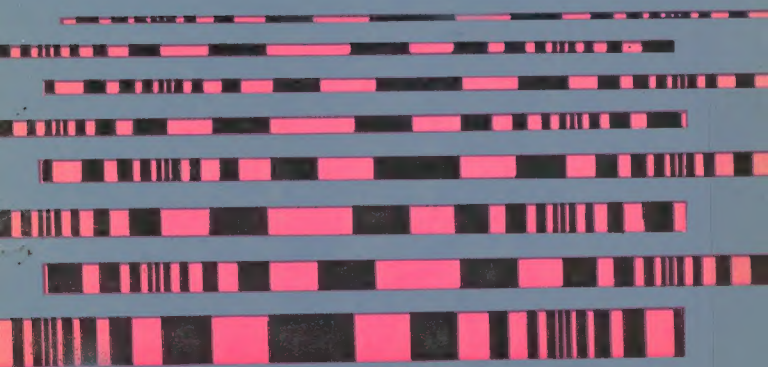


عُسرُ فَرْوَح

هذا السَّعْرُ المَحْدِثُ ...



النَّاشِرُ
دار لبنان للطباعة والنشر
بيروت - لبنان

هذا الشعر الحديث

عُثْمَانُ بْنُ

هَذَا السَّعْدُ بْنُ الْحَارِثِ..

الناشر
دار لبنان للطباعة والنشر
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
جميع الحقوق محفوظة

الفرد

هذا بحثٌ في الشعر من حيث هو تعبيرٌ واضحٌ عن فكرٍ واضحٍ في سياقٍ جميلٍ من القول القائم على النظم الموسيقي والمقيّد بالقافية أو بنظامٍ من القوافي مما يكسب القول الجميل لحناً .

ولا شكّ في أن الشعر تعبيرٌ عن الشعور — ومن هنا جاء اسمه — ولكن المقصود بالشعور هنا ، وفي كلّ فنٍّ آخر من فنون الكلام أو فنون التصوير ، الشعور السليم المثقف الملهّدب . إن القورات العاطفية أمورٌ عارضة زائلة قليلة الأثر النافع في حياة الفرد وثقافته كثيرة الأثر الفاسد فيهما .

ولا ريبَ في أن هذا الشعر الصّناعي (كالفنّ الصّناعي : في الموسيقى والرسم مثلاً) كان من اختراع الجماعات التي هي جماعات تشعر بأنّ أقلّيّة في هذا العالم لا تستطيع أن تجد مكانها فيه من طريق المنافسة البريئة الشريفة ، فأخذتْ تعمل على إفساد أذواق الشعوب الكبيرة للسيطرة عليها . وكان من سوء حظنا — ومن حسن حظها — أن يكونَ في كلّ جماعة نفرٌ من ذوي المواهب المحدودة يأخذون عادةً بظواهر الأمور ، وبما سهّلَ منها أيضاً . ومن هذه الطريق أصبح في الشعوب الكبيرة دُعاةٌ لآراء تلك الجماعة القليلة ، فانتشر فسادُ الذوق في بيئات كثيرة . وبدأتْ

شعوب كثيرة تميل الى الأمور المشوّهة : في الطعام والشراب (من الإدمان على المسكر والمخدّر والمُرَقَد حتى أصبح الدواء يقوم عند هؤلاء المُدمنين مكانَ الغذاء) ، وفي اللباسِ والموسيقى والرسم والشعر والبناء . لقد أصبح هؤلاء يطلبون في حياتهم العجيبَ المستغرب ولا يَروْنَ لحياتهم معنىً إلا اذا كانت قائمةً على الشاذّ النادر الغريب المُلتوي من كلِّ شيء .

سيقولُ نفرٌ من الناس : « ولكنّ هذا النادر الشاذّ يُعبّرُ عن عواطف جانب من الأفراد ومن الجماعات » . لا جدالَ في ذلك . ولكن أولئك الأفراد وأولئك الجماعات الذين تطمئنّ نفوسهم الى التشويه لا يكونون عادةً من أصحاب النهج السويّ في الحياة ولا من أهل المنطق في التفكير .

حينما نجد فرداً يفعل انفعالاً لا مبرّر له في كلّ مناسبة تقتضي ذلك الانفعال أو لا تقتضي ذلك الانفعال ، نقول فيه : « إنّه ذو عاطفة شديدة » . غير أنّ قولنا هذا « ذا عاطفة شديدة » تعبيرٌ مهذبٌ لما نَعْنِيه حينما نعتقد أنّ ذلك الفرد « ذو عقل ناقص » .

إنّ حياة الأمم تقومُ على الجِدّة والتنظيم والعِلْم وعلى الوِفاق والاتّحاد والعمل المشترك وما الى ذلك من الخصائص الانسانية السليمة . فإذا نحن أبصرنا فرداً أو مجموعاً يسلكُ دائماً سبيلَ المزاح والقوضى والجهالة والشقاق والفرق والكسل ، وهو مُنَبّت (مقطوعٌ أو قاطعٌ نفسه) عن الأمة التي يتسبب إليها ، فلا نستطيع أن نعدّه هذا الفرد أو هذا المجموع في عقلاء النوع الإنساني . ولقد جاء في الأثر : « إنّ المُنَبّت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى » ، أي أنّ المخالف لجماعته من المسافرين معه (من أهل قافلته) إذا جعل يسيرُ في الصحراء على غيرِ هُدًى ، مرّةً يساراً ومرّةً ميماً ، فأنّه لا يستطيعُ أن يصلَ الى مقصده من السفر ثمّ

هو يُثْلِفُ في الوقتِ نفسه كلَّ ظَهْرٍ (أي كلَّ دابةٍ) يستخدمها في أسفاره .

يقول الفيلسوف الأكبر في العصور الوسطى كلها ، في الشرق وفي الغرب معاً - محمد بن رشد - في الرجل الذي يترك جميع القواعد التي وضعها الأقدمون ثم يحاول أن يصل بالبرهان الشخصي الى جميع قواعد العلم الإنساني « هو رجلٌ أهلٌ لأن يضحك منه » . ان الخاصة الرئيسة (لا الرئيسة) في النوع الإنساني أن أفراد النوع الانساني يتوارثون صفاتهم ووجوه اختبارهم أباً عن جدّ . فإذا حاول فردٌ من أفراد البشر أن يلغي اختبار الذين سبقوه في سلّم الإنسانية ليسلك في حياته كما تميل اليه غريزته ، فإنه يكون قد سلخ نفسه من عالم الحيوان الناطق وأضافها إلى عالم الحيوان الأعجم .

فلئ الذين لا يزالون يعتقدون بصواب السلوك في الحياة على هدي من العقل والعلم والتنظيم والاتحاد أهدي هذه الصفحات التالية .

ع.ف

٢٤ ذي القعدة ١٣٩٨ هـ

١٩٧٨ / ١٠ / ٢٦ م

فهرس هذا البحث

الصفحة

١٣	مقدمة : هذا الشعر الحديث
٣١	الشعر على الحقيقة والشعر على المجاز
٤٦	تطور الشعر العربي في أغراضه ومبانيه
٥٧	الغناء والشعر
٧٦	الجديد في الفن والأدب
٩٣	الشعر المنشور ، والشعر المطلق ، والشعر الحر
١١٢	الشعر « الحديث » (الحر او المنشور) عندهم :
١٢٠	الأسلوب الديواني : الشعر الحر عندنا :
١٢٦	الجديد في الشعر
١٣٦	عودة الشعر المنشور : من المهجر الى الوطن
١٤٥	بدء الشعر الجديد
١٥٥	العمالة
١٧٣	نماذج ناجحة لغير المدّعين
١٩٠	ذروة الشعر الحر عند غيرنا
٢٠٨	الدرك الأسفل عندنا
٢٢٥	خصائص مزعومة
٢٣١	خاتمة

المصادر والمراجع

لم أجد حاجة الى أفراد المصادر والمراجع بقائمة مستقلة ، لأنني كنت أشير الى تلك المصادر والمراجع عادة حينما أحتاج إليها .

كلمة

جميع الكتب التي ألفتها قبلَ هذا الكتاب ، ألفتها على المنهج المنطقي : دوت الفصل الأول قبلَ الفصل الثاني ، ودوت الفصل الثاني قبلَ الفصل الثالث ، وهلمسجراً . أمّا في هذا الكتاب فمجري الأمر فيه على غير المنطق : هنالك صفحات في أول الكتاب كتبت بعد صفحات في آخره . وهنالك صفحات في وسط الكتاب كتبت بعد صفحات في أوله .

وقد كان لذلك سببان :

السبب الأول : كان المقصود بمادة هذا الكتاب أن تكون « مقدمة » لمجموع من أشعاري أحببت نشرها (والمفروض أن تظهر في وقت واحد مع هذا الكتاب) . فلما دعت الضرورة إلى أن تكون المقدمة كتاباً مستقلاً (بعد أن اتسعت كثيراً) لم يكن بُدّ من توسيع تلك المقدمة . فمجري التوسيع بحسب الحاجات الطارئة فانحلت المنطق في وضع فصول هذا الكتاب .

السبب الثاني : إن طبيعة الشعر الحرّ هذا وأحواله المؤدية إليه والمتوجة منه لا تستقيم في المنطق كثيراً .

ولكن قبل أن أدفع هذا الكتاب الى الطبع رجعتُ النظر فيه ،
وكأنني أوّلغه من جديد وجعلتُ كلَّ شيءٍ فيه في مكانه الخاصّ به .

وسيرى القارىءُ في هذا الكتاب غيرَ ما ألّفه نَقَرَ آخرونَ في أشباهه :
سيرى بالنصوصِ أن ما يسمّى الشعرَ المنشورَ والشعرَ الحرّ ، في الغربِ
الفرنّجيّ ثمّ في الشرقِ العربيّ ، قلّةٌ قاصرةٌ عن مُعانةِ الشعرِ
المألوفِ - أو عن الاستمرارِ في تَظْمِ الشعرِ المألوفِ - حملتْ أصحابُ
هذا الشعرِ على أن يتّحلّوا نوعاً أخفّ مُؤونةً عليهم . ثمّ إنّ الخصائصَ
التي يزعمُها أصحابُ الشعرِ الحرّ في شعرهم كانت موجودةً كلّها في
المقاطعِ التي كان العربُ يتبسّطون أحياناً بنظمها للترويحِ عن النفسِ أو
كانوا يأتون بها استخفافاً بعددٍ من المناسباتِ أو بنقيرٍ من السامعين .

مقدمة

هذا الشعر الحديث ..

كلّ شاعرٍ في العادة يعبر في شعره عما تتحدثُ به نفسه . ويتفق أن يُحبّ شاعرٌ كتمانَ أشياءٍ من حديث نفسه ، ولكنّ حديث نفسه هذا يطنّ أحياناً فيثب الى لسانه . ويكون هذا الحديث أحياناً مما لا يليق بالإنسانية ، كالنسب المدخول مثلاً أو كالمرض النفسي أو كالعيشة الخشنة ؛ فيحاول كلّ شاعرٍ ، يَدْخُلُ في أحد هذه الأقسام الثلاثة من ظلم الدنيا ، أن يجعلوا هذا النقص ، وهو يَخَادِعُ نفسه ، حتى يجعل من هذا النقص فضيلةً مزعومة . انّ الدفّاع عن المعاييب (جمع معاييب بمعنى العيب) الشخصية محاولةً لتبرير الرضا بتلك المعاييب ، وذلك أشدّ ما يُصيب النفس الإنسانية من العجز والخيبة والنقمة .

لما ذهب أبو نواس الى مصرَ ليمدحَ واليها الخصب ، سأله الخصب عن نسبه ، فقال له أبو نواس : « يفتيك أدبي عن نسبي » . لم يشأ أبو نواس أن يُقرّ على نفسه أمام الخصب (ولا أمام الناس) بأن أمّه كانت امرأةً تترنّن للرجال وأنّ أباه كان ضيفاً طارئاً عليها من جنود الجيش الأموي في المشرق .

غير أن هذه الحقيقة كانت تعذب أبانواس حينما تستيقظ فيه العاطفة الإنسانية الأولى ، فكان يحاول إغراقها بالإسراف في شرب الخمر والنظم في المجون وبالجرأة على المثل العليا وعلى حقائق الأديان أيضاً ، كقوله مثلاً : « قُمْ ، سَيِّدِي ، نَعْمَصْ جِبَارَ السَّمَوَاتِ » . إنَّ هذه الجرأة على الألوهية صرخةٌ أَلِمَ من نفسٍ تترك أنَّها نازلةٌ عن مكانةِ النفوس الإنسانية التي تعيش حولها مطمئنةٌ كريمة .

أما المتنبي فكانت حاله في ذلك مختلفةً : كان رجلاً معروفَ النسبِ من جهة أبيه ومن جهة أمه ، وكان — فيما يَعْتَقِدُ — هو — من أُسْرَتَيْنِ ذَوَاتَيْنِ أَثَرِ كَرِيمٍ بالغ في البيئة الاجتماعية . وكان يقول :

وإِنِّي مِنْ قَوْمٍ كَانَ نَفْسَهُمْ بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعِظَامَ .

في هذا البيت صرخةٌ أَلِمَ أيضاً ، ولكنها صرخةٌ أَلِمَ من رجلٍ أراد أن يكون فوقَ ما كان ، لا صرخةٌ أَلِمَ من رجلٍ كان يَدْرِكُ أنَّه دونَ أَوْسَاطِ النَّاسِ .

وليس العيبُ في النسبِ وحده مما يُوجِبُ النِّقْمَةَ على حال الإنسان من بيئته الاجتماعية . إنَّ المرضَ الجسمي أيضاً يفعل مثل ذلك . لقد كان ابن الرومي مثلاً يتألم من رؤية الأصحاء يتمتعون بالحياة على ما يشتهون — أو على ما تقتضيه الأجسام الصحيحة على الأقل — فراح يُسَمِّنُ في وصفِ المأكَلِ وفي هجاءِ الناسِ بالمعائبِ الخَلْقِيَّةِ والنَفْسِيَّةِ : كان يريد أن يتقم من محامد الناسِ لِمَا كان فيه من مَكَمَّاتٍ نفسية . وخضع ابن الرومي وأبو نواس من قَبْلِهِ لِمَا يخضع له المصابون في أنسابهم وأجسامهم من التناقض في النظر إلى الحياة وفي السلوك في الحياة . فبينما نرى ابن الرومي يقول :

لَا تَقْصِدَنَّ لِحَاجَةٍ إِلَّا امْرَأً فَرِحاً بِنَفْسِهِ .

أَتَنسى يُسَرَّ بملحه - من لا يُسَرَّ بضوء شمسه ؟

تراه يقول :

ألا لَئِمَّا الدُّنْيَا كَجِيفَةِ مَيِّتٍ ، وَأَصْحَابُهَا مِثْلُ الْكِلَابِ التَّوَاهِسِ .
إنَّ التَّنَاقُضَ فِي الْآرَاءِ مَرَدَّةٌ إِلَى الْاضْطِرَابِ فِي الْحَيَاةِ نَفْسِهَا : فِي
اضْطِرَابِ عَقْلِ الْفَرْدِ وَفِي اضْطِرَابِ جِسْمِ الْفَرْدِ .

ومثل ذلك شأنُ الْفَقْرِ الْمَادِّيِّ فِي الْحَيَاةِ . لَيْسَ الْفَقْرُ عَيْبًا ، وَلَكِنَّهُ
يُورِثُ صَاحِبَهُ ضَعْفًا لَا سَبِيلَ إِلَى إِنْكَارِهِ . وَمَعَ أَنَّ النُّفُوسَ الْكَبِيرَةَ
تَغْلِبُ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ عَلَى آثَارِ الْفَقْرِ فِي حَيَاتِهَا الْمَادِّيَّةِ وَالرُّوحِيَّةِ ،
فَإِنَّ ذَلِكَ هُوَ الشَّاذُّ النَّادِرُ وَلَيْسَ الْقَاعِدَةُ الْمَأْلُوفَةُ . وَحَسْبُنَا - فِي وَطْأَةِ
الْفَقْرِ عَلَى الْإِنْسَانِ - قَوْلُ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : «كَادَ
الْفَقْرُ أَنْ يَكُونَ كُفْرًا» .

من أَجْلِ ذَلِكَ كُلِّهِ ، إِذَا نَحْنُ رَأَيْنَا إِنْسَانًا نَاقِمًا أَوْ مُضْطَرِبًا أَوْ يَنَاقِضُ
فَعَلَ نَفْسِهِ بِفَعْلٍ نَفْسِهِ ، جَازَ بِنَا أَنْ نَرُدَّ ذَلِكَ إِلَى عَامِلٍ مِنَ الْعَوَامِلِ
الثَّلَاثَةِ الَّتِي ذَكَرْتُمَا أَوْ إِلَى عَامِلَيْنِ مِنْهَا أَوْ إِلَى الْعَوَامِلِ الثَّلَاثَةِ مَعًا . وَبَعْدُ ،
إِذَا كَانَ لِرَجُلٍ زَوْجَةٌ فَاضِلَةٌ مُحَصَّنَةٌ ثُمَّ تَرَكَهَا وَالتَّقَطَّ امْرَأَةٌ مِنَ
الْمُنْسَكَمَاتِ فِي الشَّارِعِ وَاخْتَارَ أَنْ تَقْضِيَّ مَعَهُ (وَمَعَ غَيْرِهِ أَيْضًا)
بَقِيَّةَ حَيَاتِهِ أَوْ جَانِبًا مِنْ بَقِيَّةِ حَيَاتِهِ ، فَمَا الْقَوْلُ الَّذِي نَنْتَظِرُ مِنْ ذَلِكَ الرَّجُلِ
أَنْ يَقُولَهُ فِي الْحَيَاةِ الْإِنْسَانِيَّةِ الْعَامَّةِ أَوْ فِي الْحَيَاةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ الْخَاصَّةِ ؟

- يِكَاوِسُو هَيَّاتَ لَهُ الْحَيَاةُ خَيَالًا رَحِيًّا وَرِشَةً يَرْمِسُ بِهَا
مَوْضُوعَاتٍ عَلَى شَيْءٍ مِنَ الْعَبْقَرِيَّةِ ، فَاخْتَارَ أَنْ يَعْصَبَ بِالْخُلُوطِ
وَالْأَلْوَانِ عَلَى رُقْعٍ مِنَ الْوَرَقِ لَا يَعْرِفُ الْعَاقِلُ أَعْلَاهَا مِنْ أَدْنَاهَا
فَضْلًا عَمَّا فِيهَا مِنَ التَّشْوِيهِ الَّذِي لَا يَتْرُكُ عَضْوًا فِي مَكَانِهِ وَلَا
رَمْزًا فِي زَمَانِهِ .

— ثم هنالك تمي . أمس . أليوت أعدته التربية الصالحة ليكون بارعاً في الرياضيات قديراً في الفلسفة عارفاً باللغات وليكون أستاذاً عالماً رمتلماً في الجامعات الكبيرة فاختار أن يكتهو بالكلمات ويسمي ذلك شعراً .

— وكذلك عزرا باوند وهبته الحياة سبعة وثمانين عاماً جمع في مطلقها أحلاماً من المعرفة المختلفة الوجوه فانكسرت همته عن أن يجعل لها نظاماً فاختار أن يقلت طرفاً قليلاً منها في ألفاظ مشوهة من عدد كبير من اللغات في كومة بعد كومة لا تدري أين تبدأ الجملة من كل كومة وأين تنتهي ، ولا كيف يستطيع العاقل أن يفهم عنه ما يريد أن يقوله . هذا مع العلم بأنه كان لعزرا باوند شعر رصين واضح ، في أول أمره فيما يبدو ، ثم خالف ذلك المنهج الأول . ولا شك في أن اتصال الإنسان من حال إلى حال متتوَج من تبدل في نفسه .

وبعد ، أفيلقي بالعاقل منا أن يكتفي من علم الثقافة — علم الرصانة والوضوح — أرسطو ورفايل وشكسبير وتينسون وغوته ولا مارتيه وامراً القيس وجريراً وأباتمام والباحظ وابن الرومي والبحري المتنبي وشوقي ليتبدل بهم ييكاسو وأليوت وعزرا باوند وفلاناً وفلاناً وفلاناً ؟ « واذا قلنتم : يا موسى ، لن نصير على طعام واحد . فادع لنا ربك يخرج لنا مما تنبت الأرض من بقلها وقثائها وفومها وعدسها وبصلها . قال : استبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير ؟ اهبطوا مصر^(١) فان لكم ما سألتهم . وضربت عليهم

(١) الخطاب في هذه الآية الكريمة لبني اسرائيل (اليهود) . ادنى وغير هنا اسما تفضيل بمعنى أقل (قيمة) وأكثر (قيمة) . للمصر هو البلد الكبير الذي يكون مركزاً للمقاطعة (الكررة والبصرة مصران في العراق . أما بغداد فهي عاصمة الدولة) . البقل (يفتح فسكون) :-

الدِّلَّةُ والمُسَكَّنَةُ ، وباعوا بغضبٍ من الله (٢ : ٦١ ، البقرة) .
 وكَثُرَتْ جُرْأَةُ أنصارِ الشعرِ الحديثِ على المُثُلِ العليا ، على الأخلاقِ
 والقوانينِ وعلى المصلحين وعلى الدينِ بما هو دين . وليسَ ذلكَ مُستغرباً ،
 فإنَّ كلَّ فردٍ من الناسِ يمرُّ بفترةٍ من المراهقة (قبل سنِّ الرُّشد) — بين
 السادسةَ عشرةَ والثالثةَ والعشرينَ — ثُمَّ يَرَعُوهُ جهلُهُ في العادة ،
 إلاَّ نَقَرًا يَستمرُّ جهلُهُم فيبلغون أرذلَ العُمُرِ وهُم أطفالٌ كبار . وما
 تقول في رجلٍ يتركُ الطريقَ الواضحَ والتفكيرَ الواضحَ والتعبيرَ الواضحَ
 ثُمَّ يسلكُ الطريقَ المتعرجَ ويغرِّمُ بالتفكيرَ المُكْتَوِي ويتشبَّثَ بالتعبيرِ
 المُعقَّدِ وَيَنفَكَّتْ في ذلكَ كلِّهِ من كلِّ قيودِ الانسانية ؟ قال ص . ع .
 ص في آيِهِ (سَتَرَ اللهُ عليهما) :

.... قد عَرَفْتَ النساءَ

إِمامَ أَبِي كَنٍّ حِينَ يَجْنَى اللَّيْلَ

يَجْنَى الْمَيَّ ، يَضَاجِنُنِي وَيَلَاعِبُنِي

وَيَفْضَحُنِي لِي مَا يَسِرُّ أَبِي

الْبَهَنَ ، حِينَ تَتَوَّرُّ الدَّمَاءُ ، وَتَهْمَدُ ظُلُمَايَ

فَيَسْحَبُ ثَوْبَهُ .

وهذا الذي فعلته هذا الشاعرُ بعدَ آيِهِ (أو في حياة آيِهِ) قد فَعَلَتْهُ
 الدِّيَكَةُ . وربما فعلتهُ الأَرَانِبُ والثعالبُ . وقد فَعَلَتْهُ الكلابُ بلا
 ريب . وفعلته أيضاً القُرودُ لا الأسود . ولكنَّ اللهَ منَّ على تلكَ الحيَواناتِ
 العُجْمِ فلم تَعْرِفْ ما فعلته . ولو أنَّها عَرَفَتْ ما كانتَ تفعلُ لَمَّا
 افْتَخَرَتْ بِهِ . غيرَ أنَّ الإنسانَ وحده حينما يَعْمِجُزُ عن البَطْشِ يَيدِهِ

— كل نبات عشبي يمكن الاغتذاء به من غير حاجة إلى طيخه ضرورية كالرجلة (يكسر الرأه) :
 البقلة الحسقاء والنمناع والخيار والبننورة والجزر والفجل الخ . القثاء (نوع من
 الخيار أكثر طولاً وأقل ماء) . القوم هو القوم . بهاء : رجع ، عاد (حل به) .

يَلْتَجِئُ أَحْيَانًا - إذا لم يكن قد حَجَزَهُ نازِعٌ من أصلٍ أو وازعٌ من تربية -
إلى الفُحْشِ بلسانه .

• • •

وَتَرْجِعُ إلى الجِدَّةِ الذي يَلْقَى بنا بعدَ أن سَرَحْنَا سَاعَةً فيما يليق
بذلك الشعر الحديث . يزعمُ أنصارُ الشعر الحديث أنهم جدّوا في أشياء
لم يَعْرِفْهَا غيرهم من قبل : جدّوا في الموضوع وفي اللغظة وفي التعبير
وفي البلاغة وفي البحر والتضعية .

لا شكَّ في أن كلَّ فنٍّ إذا انتقل من عصرٍ إلى عصرٍ أو من بيئةٍ إلى
بيئةٍ تبدّلت فيه أشياء : حَدَّثَ ذلك لما انتقل الأدبُ العربي من الجاهلية
إلى صدر الإسلام ثمَّ لما انتقل من الدولة الأموية إلى العصر العباسي ،
ثمَّ لما انتقل من العصر الوسيط إلى عصرنا الحديث . والتبدّل في الحياة
مستمرٌّ ما دامت الحياةُ . فلذا وقَفَ هذا التبدّل ، كما قال الفيلسوف
اليوناني القديم هيراكليطوس ، بِطَلَّتِ الحياةُ نفسُها .

غير أنني لا أريد أن أعيد هنا ما ذكرته في مَتْنِ الكتاب ، فإنَّ
كلَّ ما جعلته أنصار الشعر الحديث فخرًا لهم دونَ غيرهم دكَلْتُ عليه
بالشواهد من الأدب العربي القديم ، وذلك الذي يتعلّق بالأوزان الجديدة
والتضيعات أيضًا . وستصِلُ إليه في موضعه من هذا البحث .

ولي هنا كلمة :

قبلَ أن أرجعَ من رحلة علمي في ألمانيا قال لي أستاذي يوسف
هكل (١٨٧٥ - ١٩٥٠ م) - فيما كان قد قاله لي في مدى شخصته
وعشرين شهرًا - «ستَرْجِعُ غداً إلى بيروتَ وسيعرِضُ لك أشخاصٌ»
على صفحات الجرائد بما يَرَجُونَ أن يُسيثوا به إليك . فلا تقرأ شيئاً ممّا

سيكتبه هؤلاء. فقلت له : « لا أعلم لي في بيروت خصوصاً يسيرتهم
أنتي تعلمت ، ولن أبدأ أنا خصاصاً أحداً أبداً . فقال لي « سترى » .

وما كدت أطلأ أرضَ بيروت (في خريف ١٩٣٧م) آيياً من سقري
العلمية حتى بدأ نفر يكتبون أشياء مما كان أستاذي ، رحمه الله ، قد أشار
إليه . تذكّرت النصيحة فكنْتُ أعمدُ إلى ما يُكتبُ عني من ذلك ثم
أقصُّ رُقيته من الجريدة وأضعُ ما أقصّه في مكانه من مكتبي . ثم
اتفق — بعدَ خمسة وعشرين عاماً — أنْ كنْتُ أعيد ترتيب مجموعتي
من قصاصات الصحف فمررتُ بـ تلك القصاصات الشاذة . كنْتُ في ذلك
الحين قد أصبحتُ في الخامسة والخمسين من العمر .

قرأتُ تلك القصاصات ، وكان فيها كلامٌ لنفرٍ هم من الأصدقاء
قديماً وحديثاً ، ومن أولئك الذين يكثرُ اجتماعي بهم أحياناً . وكان في
عدد من تلك القصاصات هجعات مُنكرةٌ في عدد من الأحيان .
غير أنني كنْتُ أقرأ وأتسمُّ ثم لأحمدُ لأستاذي ، رحمه الله ، نصيحته
بالخليفة : لو أنني قرأتُ تلك القصاصات يومَ صدورِها في صحفها ،
وأنا في الثلاثين من العمر ، لرددتُ عليها بأشدَّ منها ولَبّاعٍ في تلك
الحماقات والأباطيل جانبٌ كبيرٌ من وقفي الذي خصصته بالتعليم والتأليف .

ثم كان يخطرُ في بالي ، في كثير من الأحيان أنْ أذكرُ نماذج من
تلك الهجعات وأنْ أُرَدَّ عليها ، وبدأتُ بمحاولة ذلك مراراً . وبالأمر ،
وأنا أعدُّ هذه المقدمة ، كتبتُ صفحةً في هذا المعنى . ولكنني كنْتُ
في كلِّ مرة أعودُ إلى ما أكتبه من ذلك فأمرقه ، ذلك لأنني أحبُّ أنْ
أبقى حيثُ أنا ، وإنْ كنْتُ مضطراً إلى أنْ أتُركَ كلَّ إنسانٍ يضع
نفسه حيث يريد . وبعدُ ، أليس من ذواعي الشكر لله ومن أسباب
المساحة للخصوم أنْ يملكَ رجلٌ قلرةً على الدفاع عن حقّه ثم يَهَبُ
تلك القلرةَ لِمَا هو أجدى عليه وعلى غيره معاً ؟

ثمّ ما الغرابةُ في أن تَرُدَّ على نَفَرٍ من الناس أو في أن يَرُدَّ عليك نفرٌ من الناس ؟ هذا إذا كنت أنت تعلم شيئاً من أقوال السلف الصالح في ذلك . قالوا :

— من أَلَفَ فَقَدْ اسْتَهْدَفَ (جَعَلَ نَفْسَهُ هَدفاً لِلانْتِقَادِ حَقّاً أَوْ باطلاً) .

— ما مِنَّا إِلَّا مَنْ رَدَّ أَوْ رُدَّ عَلَيْهِ ، غَيْرَ مُحَمَّدٍ رَسُولِ اللَّهِ .

ثمّ أني لو سَلَكْتُ سَبِيلَ الرَدِّ عَلَى الَّذِينَ كَانُوا قَدْ رَدُّوا عَلَيَّ لَتَنَجَّجَ مِنْ ذَلِكَ أَمْرَانِ اثْنَانِ مَعاً :

— شيءٌ مِنَ الْأَلَمِ النَّفْسِيِّ مِنْ تَذَكُّرِ إِسَاءَاتٍ لَا تَمَحِّي الْأَبْسَانِيَانَهَا .

— قَطْعُ الْعِيَلَةِ بِغَيْرِ يَلْقَبُونِي . وَأَلْقَاهُمْ بِالنَّحِيَّةِ الطَّيِّبَةِ وَالْحَدِيثِ الْجَمِيلِ بَعْدَ أَنْ كَانُوا قَدْ أَسْلَفُوا إِلَيَّ مِنَ الْإِسَاءَةِ مَا أَسْلَفُوا .

وَأُظَنُّ أَنَّ الْحَيَاةَ أَضْيَقُ مِنْ أَنْ تَتَّسَعَ بِالْحَدَلِ لَا فَائِدَةٌ عَمَلِيَّةٌ مِنْهُ ، ثُمَّ هُوَ طَرِيقٌ إِلَى ضَرَرٍ أَكِيدُ .

• • •

ولعلّ نفرّاً سيقولون إنني لم أفِ الموضوعَ حقّه إذا أنا اكتفيتُ بالاستشهادِ بنتاجِ أفرادٍ معدودين من أهلِ الشعر الحديث في الغرب وفي الشرق . هذا صحيح . إنّ هذا البحث ليس كتاباً في « الشعر الحديث » ، ولكنّه « بحثٌ » في مساوئ الشعر الحديث من حيث المعنى ومن حيث اللفظ . والنماذجُ التي تناولتها من مصادرها اتّفاقاً — من غير نقص — كافيةٌ للدلالة على ما أريد أن أقوله .

وسيقول لي نفرٌ آخرون : ألم يقل أحدٌ من شعراء العرب شيئاً من

تلك السخافات والحماقات في المعنى وفي اللفظ أيضاً ؟

نَعَمْ . لقد قال نفرٌ كثيرٌ منهم كثيراً من ذلك : بِشَارٌ وابو نُواسٍ وأبو تمامٍ وابنُ الرومي وشوقي وإبراهيم طوقان . غيرَ أنَ هؤلاء كتموا الذي قالوه في بعض فَوَرَاتٍ عاطفتهم الجائعة إلا قليلاً منه عُرِفَ ذلك منهم هم أو تسرَّب إلى الناس . ولقد نصَّ هؤلاء على تَرْكِ هذا الذي كانوا قد قالوه من ذلك . وأنا أعْرِفُ لإبراهيم طوقان كما كنتُ قد قرأتُ لرفاق إبراهيم — مَن تَوَقَّوا ومَن لا يزالون في الحياة — أشياءَ أَسْتَغْفِرُ اللهَ سبعينَ مرَّةً إذا هي خطرتُ في بالي . ولكن إبراهيم وفلاناً وفلاناً لم ينشروا هذا الشعرَ لا سرّاً ولا علناً . أمّا قصيدةُ إبراهيم « شهرُ إيار » (وَرَدَ وَمَحَنٌ وَغَيْدٌ في البِجَامَاتِ) فقد سَرَقَهَا موظفٌ في الإذاعة الفلسطينية في القدس ووشى به بسببها إلى رؤساء الإذاعة . ومن هذه الطريق عُرِفَتْ ، ولكنها لم تظهر مطبوعة .

وستقول لي : أنت كنتَ أيضاً من رِفاق إبراهيم ، أفلكَ شيءٌ من ذلك ؟

ليس لي شيءٌ من تلك الطبقة ، لأنني لم أشارك هؤلاء الرفاق تلك الجلسات التي قبل فيها مثلُ تلك الأشعار . إنَّ تلك الأشعار قبلت بعد اجتماعاتٍ لم أكن أنا أحضَرُها أو أحضَرُ مثلها أصلاً ، كمجالس الشراب . سألت إبراهيم يوماً : أصبح أن الذي يسكرُ لا يدركُ ما يعملهُ لأنَّه لا يعي ذلك ؟

فقال لي إبراهيم : إنَّ الذي يسكرُ يعي كلَّ ما يفعلهُ ويدركُ مَداه ، ولكنه لا يبالي ، في تلك الحال ، بما يفعلُ .

نحنُ نعلَمُ أن النِصفَ أو الرُبْعَ أو الثُمْنُ يمكن أن يكونَ حدّاً في

المعادلة الجبرية ، وأن العدد ألفاً أو ألفين أو مائة ألف أو ألف ألف يمكن أيضاً أن يكون حداً في تلك المعادلة . ولكن لكل عدد من هذه الأعداد «مقداره» في المعادلة . وليس من العقل أن يقول الحاسب : الربع مثل ألف ، إنهما مبيان من حيث أنهما حدان في المعادلة ، ولكنهما ليسا مبيّنين من حيث أنهما عددان . إن أحدهما مختلف من الآخر في المقدر .

ومثل ذلك المتلمس الجاهلي والفرزدق والمتنبي وشوقي فكلهم أسواء (جمع سواء) ، أي متساوون من حيث هم ينظمون الشعر ، ولكنهم مختلفون من حيث مقدار الشعر الذي نظموه ومن حيث مكانتهم في الشاعرية وفي أداء رسالة الشعر إلى الإنسانية .

أنا لم أقل إن جبران خليل جبران ليس أديباً ، ولكنني أستطيع أن أقول مثلاً أن الذين يقرأون كتب جبران أقل في العدد من الذين يقرأون روايات الرعب التي كتبتها أغاثا كريستي .

كان بيني وبين نفر من المؤلفين والدارسين خلاف دائم : أنا إذا درست شعر المعري أو نشر ابن المقفع أنطلقت المعري في دراسة شعره وأطلقت ابن المقفع في دراسة فثره . ولكن تقرأ من الدارسين لحذا درس أحدهم شعر إيليا أبي ماض أقام نفسه محامياً عن أبي ماض ، ثم إذا هو اتفق أن درس ألفية ابن مالك أقام نفسه محامياً عن ابن مالك . وأبو ماض مخالف في خصائصه لابن مالك ، فيقع هذا الدارس عند تبني موقفين - عملياً لا نظرياً - في التناقض الذي لا يليق بالعقلاء . يقول إخوان الصفا : يجوز للعاقل أن يعتقد ما شاء من الآراء ، ولكن لا يجوز له أن يعتقد رأيين متناقضين في وقت واحد . وكذلك يجوز للعاقل عندهم أن ينتقل من رأيه الأول إلى رأي آخر يختاره ؛

وأن يقوم بهذا الانتقال مراراً . ولكن لا يجوز للعاقل أن يعود الى الرأي الذي كان قد تركه مرة .

طبق الآن هذا القول العاقل على مُعْظَم شعراء المهجر وعلى جميع الشعراء الحديثين ، فماذا ترى ؟

بقيَ أشياء كثيرة لا سبيل الى معالجتها جميعاً . من ذلك مثلاً :

إن شعراء المهجر ، على التخصيص ، كانوا كلهم محدودي الثقافة لأنهم ذهبوا الى مهاجرهم للارتفاق بالتجارة أو بما يشبه التجارة . ولم يكن ذلك عيباً فيهم . ولقد كان منهم نَصْرٌ عِصاميون دَرَسُوا على أنفسهم أو نظَّروا فيما حولهم فأصبح أمينُ الريحاني مثلاً مفكراً عربياً لا جدالَ في ذلك . وبدأ أمينُ الريحاني بالشعر الحر فكانت له فيه لَقَنَاتٌ بارعة : « متى تُحوِّلين وجهك نحو الشرق ، أبتئها الحرية ؟ » ولكنَّ يحسُن أن نطلب مكانة أمينِ الريحاني في « ملوك العرب » .

وأما فلانٌ وفلانٌ وفلانٌ من شعراء المهجر فكانت ثقافتهم محدودة . (وكان بعضهم فوق بعض أيضاً في ذلك) . فإذا أنت قرأت مقطوعةً لجبران من المواكب . أغناكَ ذلك عن أن تقرأ مُعْظَم المقاطع الباقية لأنَّ المعاني فيها متشابهة أو واحدة واللفظ مختلف . من ذلك مثلاً :

أعطني الناي وغنَّ فالغنا يحو المحن
وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الزمن

(يقصد بالغنا الغناء ، أي الانشاد) . .

— أعطني الناي وغنَّ . فالغنا خير . الشراب
وأنين الناي يبقى بعد أن تفنى الهضاب
— أعطني الناي وغنَّ فالغنا خير الصلاة
وأنين الناي يبقى بعد أن تفنى الحياة

— أعطني الناي وغنّ فالغنا عزم النفوس
وأبين الناي يبقى بعد أن تفتي الشמוש ،

الخ الخ عشرين مرة أو نحو ذلك .

ثمّ يقول جبران خليل جبران في المواكب أيضاً : ليس في الغابات
راع — ليس في الغابات حزن — ليس في الغابات سكر — ليس في الغابات
دين — ... علم — ... لطيف — ... خليع — ... رجاء — ... عقيم — ...
موت . الخ الخ .

ولكنّ قلّ لي : ماذا يوجد إذن . وإذا كان هناك مكانٌ ليس
فيه شيءٌ ممّا يخطرُ في بالِ الناس ، فلماذا الاهتمام به ؟

وليسمح لي صديقي إحسان عباس — وأنا الذي يعتقدُ أن كلّ
من خطّرتَ في باله أن يترسّ وجهاً من وجوه الحياة في الاندلس لا
يستطيعُ أن يفعلَ ذلك إلا إذا استفاد من جهود الدكتور إحسان عباس
في نشرِ كتبِ التراث الاندلسي والآن إذا استفاد أيضاً من دراساته — أن
أعرضَ على القراء في هذا المكان قوله في مكانة كتاب « المواكب »
لجبران خليل جبران . قال الدكتور إحسان عباس في ذلك (الشعر العربي
في المهجر ٤١ — ٤٢) :

« لا نَرانا غالينَ (أي مُجاوزينَ الحدّ في الحكم) إذا قلنا
إنّ قصيدةَ المواكب نبراس فلسفي تعشو اليه روح الشعر
المهجري لأنّها قصيدة الحياة لماذا أضاع الانسان حقيقةَ
السعادة والخلود ؟ (ذلك) لأنّه ارتضى الخضوع لشرائع قيّد
بها نفسه على هذه الارض . ولذلك كان لا بدّ له (إذا هو أراد
استعادة السعادة والخلود) من تحطيم هذه الثنائية التي
شطرت الوجود كلّهُ الى خير وشرّ ونور وظلام وإيمان وكفر

وسرور وحُزن..... فالثورة على الثنائية في مواكب جبران
(المقصود : الثورة في مواكب جبران على الثنائية) هي طريق
الخلاص للإنسانية ، وهي البديل الوحيد الذي يغني الناس عن
الدين والشريعة والمقاييس الموضوعية .

لقد كان بودّي أن يزيدَ صديقي إحسان عباس إلى المقطع الطويل
الذي وصف به مواكب جبران « ثلاث كلمات قصاراً صغاراً » هي « في
رأي جبران » . أنا واثق من أن الدكتور إحسان عباس لا يَحْتَجّ أن مواكب
جبران هي البديل الذي يغني عن مقاييس أفقليدس في الهندسة المستوية مثلاً
أو عن قوانين كبلر في حركات النجوم أو قوانين ضبلر في الصوت أو تغني
عن قواعد التفاعل الكيميائي .

إنّ الذي أطلبه من نفسي ، ومن إخواني الدارسين ، أن يظلّ
جبرانُ حيث هو جبران ، وإنّ يظلّ عمرُ الخيّام حيث هو عمر الخيّام ،
وأن يظلّ أفلاطون وأرسطو حيث هما . أمّا إذا خَطَرْنَا أن نجْمَع بين
أفلاطون وجبران خليل جبران عند الكلام على مدرك ما من المدارك
الفكرية فيحسّن أن تفعل ذلك ونحن مُدركون أن الكلام على العقل عند
أفلاطون كان كلاماً على الحقيقة — أو قُصِدَ منه أن يكونَ على الحقيقة — وأنّ
الكلام على العقل عند جبران وفلان وفلان لم يُقْصَدْ منه شيء البتّة :
لقد كان بإمكان جبران أن يُمَسِّكَ بالقاموس ثم يَسْتَرْدّ في بيته المُمِلّ
كلّ كلمة على وَزْنٍ « فَعَلَّ » (بسكون العين) : ليس في الغابات ماء ،
ليس في الغابات ريح ، ليس في الغابات طين ، ليس في الغابات جُبّ
(بئر) ، ليس في الغابات حبّ ، ليس في الغابات خبث أو خُبث أو مَكْر
أو عقل أو شيء من تلك الأشياء الموجودة في معاجم اللغة والتي لا تكسب
معنى إلا إذا أحسن إنسانٌ وَضَعَهَا في تركيب إنساني صحيح .

والطائفة الثانية :

نشأ في الأدب قديماً وحديثاً مذاهبٌ (ولا تقل : مدارس) ،
عند اليونان وعند العرب وعند الإفرنج بعد ذلك .

أول ما يتبادر إلى الذهن أن الشاعر ينظم شعره للتعبير عن خوالج
تعلج في نفسه . ولكن هنالك جانباً آخر في المذهب الشعري : ما صلة
الناس الذين يقرأون الشعر بالشعراء الذين ينظمون ذلك الشعر ؟ أعلى
الشاعر أن ينظر إلى الناس أو أن يلغى الناس من حسابه . فإذا ألغى
الشاعر عنصر القراء عند نظم الشعر ، فلماذا ينشر شعره في ديوان
ولماذا ينشد الناس شعره ؟

يقول أنصار « الفن للفن » (مقطوعاً عن الجانب الاجتماعي من
دين وخلق وعلم ومنطق وعن كل صلة بالبشر) إن شاعرهم
ينظم الشعر لنفسه ولأنفاده القليلين . فما حاجة جمهور الناس بذلك
الشعر ، إذن ؟

إن نيوتن لما كشف عن قوانين الجاذبية لم يكشف عنها لنفسه .
وإن عمر الخيام لما حسب مقدار السنة لم يفعل ذلك حباً بتلك القوانين
أو حباً بغرور نفسه . إن كل عمل إنساني يرمي إلى تبادل حضاري .
وإن الحيوان البهيم فقط هو الذي إذا قصم طعامه واكتفى من الماء
وبعض جانباً لا يهتمه أنال سواه من أبناء جنسه أو من غير أبناء جنسه
شيئاً من ذلك أم لم ينالوا . فحي خيال الحيوان : « الأكل للأكل » .

وعلى كل ، فإن كل نتاج أدبي ذو قيمة في نفسه ، لا شك في
ذلك . إن قصة عنزة مثلاً رائعة أدبية في الفكرة الأساسية منها .
وكنت ، قبل أن أبلغ العاشرة ، إذا قصصت بضعة أيام عند بيت
جدتي (في البسطة فوقاً ، في بيروت) أحب أن أخرج إلى قهوة

دوغان فاستمع إلي «الحكواتي». وكان الاستماع اليه للذيل عندي كما كان عند أولئك المسنين الذين يتحلقون حول الحكواتي قريباً من كرسيه. أما أنا وأمالي من الأطفال فكُنّا نكفي بالمكان الذي يشترك لنا وراء الصفوف.

ولما جاوزتُ سنِّي العاشرة أُحِبِّبْتُ أن أقرأ قصةَ عنتر — وكان يثنّا بيتاً فيه مكتبةٌ — فسرّحان ما أدركتُ أن مسير القصص في الأجزاء الثلاثين يكادُ يكونُ واحداً، سوى عدد من اللغات هنا وهناك. والذي أذكره أنني قرأت عدداً من أجزاء قصة عنتر الثلاثين، ولكنني لم أقرأ القصة كلها، من قبل ولا من بعدُ، حيثما كنتُ مضطراً إلى تعليمها في صفوف البكالوريا اللبنانية.

إننا نحتفلُ بالترديد الكثير من قصة عنتر لأن المقصود الأول منها كان تسليّة عوام الناس لإلهائهم عن بعض جوانب الحياة في الدولة وفي بلاط الدولة. وقد عرّف واضع القصة أو واضعوها حدود رسائلهم فلم يفسحوا فيها أسماء أفلاطون وأرسطو وباسكال وماسكال وفاسكال.

ولأنصار الشعر الحديث آراء غريبة في الحديث والتقديم. لو جئتُ أنا الآن وقُيِّمْتُ لهم: قال عمرو بن معدني كرب الزبيدي (استشهد في معركة نهاوند في فارس سنة ٨٢١ = ٦٤٣ م):

ذَهَبَ الذين أَجِبَهُمْ . وَيَقِيْتُ مِثْلَ السِّيفِ فَرْدًا ،

لقالوا لي: هذا شعر قديم سخيّف. من الذي يتكلّم بالسيف اليوم وما هذا الأسلوب وما هذه المعاني التي أكل الدهر عليها وشرب؟

ولكن حين أخذ الشاعر المهجري جورج صيدح (ت منذ أيام) هذا البيت فشوة الشطر الأول واحتفظ بنص الشطر الثاني على الصورة التالية (جريدة «النهار» — بيروت ٢٦ / ١٠ / ١٩٧٨ ، ص ٧):

ذهب الألى صاحبهم وبقيت مثل السيف فردا ،
أصبح هذا المعنى المعلق بالسيف حديثاً وجميلاً عندهم ثم استحق أن
يُنشر بخط جورج صيدح من رسوم محفور .

وأنصار الشعر الحديثون يزعمون أن الشعر الحديث يثور على التفوق
(يقتصدون السكنى كالحلزون - وفي عامية بيروت : البزاقة
أو إحدى قريباتها) ويدعون إلى خروج الشاعر من بيئته الضيقة إلى الإشراف
على العالم الفسيح . ويعلم الله أنه إذا وجد في فن من الفنون الإنسانية
تفوق ، فهو في هذا الشعر الذي يسمونه حديثاً : أنهم لا يفتأون يذكرون
التجربة الشخصية للشاعر واللون المحلي والطفل واللفظة المألوفة وما إلى
ذلك . وأين يكون التفوق إلا هنا ؟ التفوق عند هؤلاء هو البقاء في
الحضارة العربية ، وهي الموت الزؤام في قلوبهم ، وفي قلوب نقس من
العرب ضنت عليهم الحياة بالنسب الواضح من قبل وبالأثر الواضح من بعد .
أريد هؤلاء أن يعرفوا ما معنى الأدب الصحيح الذي لا يعرف
حدوداً ؟

في خريف عام ١٩٢٦ م أصبح المستشرق الألماني يوسف هـل -
(١٨٧٥ - ١٩٥٠ م) نائباً للرئيس في جامعة أرلنجن (ألمانية) فألقى لهذه
المناسبة محاضرة (بعد مثلها قرصاً على كل من يرقى إلى مثل هذا
المنصب) . وكان عنوان هذه المحاضرة (أرجو منك أن تذكر أن
المحاضر الألماني «كاثوليكي» يتكلم في جامعة ألمانية «غربية» فرنسية)
وفي عام ١٩٢٦ (قبل أن يولد هذا الشعر الحديث عندنا) : كان عنوانها :
« الشعر العربي في إطار الأدب العالمي » . وقد بدأ يوسف هـل
محاضرته ثم ختمها ببيت للشاعر الألماني غوته أعظم الشعراء بإطلاق
(وشكبير أعظم الكتاب المسرحيين) . قال غوته :

وإنَّ مَنْ يَعْرِفُ مَنْ حَافِظٌ يَعْرِفُ مَا غَنَى بِهِ كَاللدُّرُونِ (١)
 إنَّ غَوْتَهُ وَيُوسُفَ هَلْ يَقْصِدَانِ أَنَّهُ لَا يُوجِدُ شَاعِرٌ يُونَانِيٌّ أَوْ شَاعِرٌ
 أَلْمَانِيٌّ أَوْ شَاعِرٌ فَارِسِيٌّ أَوْ شَاعِرٌ إِسْبَانِيٌّ (الآ) بِالْإِضَافَةِ إِلَى اللُّغَةِ الَّتِي يَعْبُرُ
 بِهَا الشَّاعِرُ عَنْ آرَائِهِ. وَلَكِنْ هُنَاكَ شَاعِرٌ فَحَسَبُ وَلَوْ لَمْ يَأْتِ بِكَلَامِهِ
 عَلَى بَحُورِ الْيُونَانِ الْأَرْبَعَةِ وَبَحُورِ الْخَلِيلِ بْنِ أَحْمَدَ الْخَمْسَةِ عَشَرَ.
 وَحِينَئِذَا قَالَ الْمُشْرِكُونَ فِي الْجَاهِلِيَّةِ عَنِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ إِنَّهُ قَوْلُ شَاعِرٍ (٢) ،
 لَمْ يَكُونُوا يَقْصِدُونَ أَنَّ آيَاتِ الْقُرْآنِ مِنَ الْبَحْرِ الطَّوِيلِ أَوْ مِنْ بَحْرِ الرَّجَزِ
 أَوْ مِنْ غَيْرِهِمَا مِنَ الْبُحُورِ .

وَلَكِنْ الشُّعْرَاءُ الْحَدِيثِينَ هَؤُلَاءِ لَا يَعْرِفُونَ حَافِظًا وَلَا كَاللدُّرُونِ
 وَلَا غَوْتَهُ . وَالتَّقَادُّ الْحَدِيثُونَ يَعْتَقِلُونَ أَنَّ الشُّعْرَ هُوَ الْكَلَامُ الْغَامِضُ الْخَاوِي
 الْجَرِيءُ عَلَى الْمُثُلِ الْعَالِيَا وَعَلَى الْمَدَارِكِ الَّتِي تَعُودُ الْعُقُلَاءُ أَنْ يَحْتَرِمُوهَا .
 فَإِذَا قَالَ شَاعِرٌ حَدِيثٌ مِثْلُ عَبْدِ الْوَهَّابِ الْبِيَّاتِي قَوْلًا وَاضِحًا مِثْلَ هَذَا :

كَلَّ مَا قَالُوهُ كَيْدٌ وَهَرَاءُ :

الصبوحُ الشعراءُ

الحداثة الأغبياء .

إِنِّي أَحْسَسْتُ بِالْعَارِ لَدَى كُلِّ قَصِيدَةٍ

تَنْظُمُهَا فَيْكِ ، يَا أَنْحِي الشَّهِيدَهُ .

(١) حَافِظٌ هُوَ عَوَاجِجُ (المعلم ، الكبير) شمس الدين محمد بن بهاء الدين الشيرازي (ت ٧٩٢ هـ -
 ١٣٩٠ م) شاعر فارسي وچغتائي غزل . وفي شعره معان صوفية وباطنية (أكثر بدءاً من
 المذاهب الصوفية) .

كَاللدُّرُونِ هُوَ بَدْرُو كَاللدُّرُونِ دِهْ لَا بَارَقَا (ت ١٦٨١ م = ١٠٩١ هـ) شاعر ممرحي
 إِسبَانِيٌّ كَانَ ، مِنْ حَيْثُ الزَّمَنُ ، آخِرُ الْمُرَحِّحِينَ الْكَبَارِ .

(٢) الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ ٢١ : ٥ الْأَنْبِيَاءُ ، ٢٧ : ٣٦ الصَّافَّاتُ ، ٦٩ : ٥٢ ، ٣٠ :
 الطُّورُ ، ٦٥ : ٤١ الْحَاقَّةُ .

وأنا لست بصعلوك منافق
 ينظمُ الأشعارَ مَرَّهَوًّا
 وأعوادُ المشائق
 لأخفي الإنسان
 بالمرصاد

علّق جليل كمال الدين (الشعر العربي الحديث، بيروت - دار العلم
 للملايين ١٩٦٤ م، ص ٨٨ - ٨٩) بأن هذا الذي قاله البياتي هنا مضاد
 لنغمة الصدق التي عُرِفَتْ عنه وأنه في ذلك كاذبٌ مُتَّبِعٌ والواقع
 أن مثل هذا الموقف الواضح من قضايا الحياة لا يعدّ عند نقّاد الشعر الحديث
 شعراً حقيقياً .
 أريدُ أن أقف هنا لأنّ البحث ذو شجونٍ ولأنّني أخافُ أن تُصْبِحَ
 هذه المقدّمةُ كتاباً كبيراً .

في الخامس والعشرين من ذي القعدة ١٣٩٨
 ع. ف
 ١٩٧٨ / ١٠ / ٢٧

الشعر على الحقيقة والشعر على المجاز

يتكلم العالم الاجتماعي عبد الرحمن بن خثلون (ت ١٨٠٨ هـ = ١٤٠٥ م) ، في مقدمة المشهورة التي هي الأساس العلمي الأول لعلم الاجتماع ، على الدولة ويذكر الملك على الحقيقة والملك على المجاز . ان الملك على الحقيقة لمن يستعد الرعية (أي بضبط الرعية ويسهر على مصالحها) ثم يجبي الأموال (بجمع الضرائب بالعقل والحق والعدل) ثم يبعث البعث (يدافع عن البلاد ويكون قادراً على إعلان الحرب وعلى عقد السلم) ثم لا تكون فوق يده يد قاهرة (من الداخل ومن الخارج) .

ويكون الملك على المجاز إذا كان الملك غير قادر على شيء مما ذكرنا ، فيكتفي الملك حينئذ بأن «يركب الخيل بلا فروسية» كما يقول ابن خثلون نفسه . وبأن يمشي الجنود بين يديه بالرايات والموسيقى وبأن يتقدم الخدم والحشم ، بين الحين والحين ، إلى قبيل يديه وبأن تكون له الصققة — أي وضع الناس أيديهم على يده في الحفلة التي تقام لمبايعته بالملك على أعين الناس .

والواقع أن هنالك أيضاً ثروة على الحقيقة وثروة على المجاز ثم علماء

على الحقيقة وعلماً على المجاز ثم صحة جسمية أو عقلية على الحقيقة
وصحة جسمية أو عقلية على المجاز

وهناك ، بلا ريب ، شعراً على الحقيقة وشعر على المجاز

والشعر وسيلة من وسائل التعبير ، كالتنثر سواء بسواء . وكما أن
النثرين يتفاضلون فيما يكتبونه من أنواع النثر ، فإن الناظمين يتفاضلون
أيضاً فيما ينظمونه من فنون الشعر. ولا سبيل إلى الزعم أن الشعر أجمل
من النثر أو أن النثر أجمل من الشعر . إن النثر الجيد جميل كالشعر
الجيد وكالرسم الجيد وكالحُسن الجيد وكالزراعة الجيدة . إن
الإتقان في كل شيء هو الذي يجعل الأشياء قيمتها . وقيمة كل
إنسان ما يحسنه - كما قال سيد البلغاء عليّ كرم الله وجهه -
وليست قيمة الإنسان ما هو ولا من هو .

وليس هناك نثر قديم ونثر جديد أو شعر قديم وشعر حديث .
وليس هناك أيضاً علم قديم وعلم حديث أو فن قديم وفن حديث ،
إلا إذا نحن نسبنا شيئاً من ذلك إلى مكانه في عصر من العصور . قال
أبو تمام :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحب إلا للحبيب الأول .

كم منزل في الأرض يأنس الفتى وحينئذ أبدأ لأول منزل .

ثم جاء لامارتين الفرنسي بعد أبي تمام بأكثر من عشرة قرون فقال :

المرة منا أبدأ راجع إلى هوى من حبه الأول .

L'home revient toujours

A ses premiers amours.

.. فأيتهما قديم وأيتهما جديد أو حديث ؟

وفي الجاهلية الجهلاء قال عنترةُ العبدُ الأُميُّ البدويُّ الجلفُ :
ولقد ذكركَ والرياحُ نواهِلُ متي ، ويضُ الحِنْدُ قطرَ من دمي
غوددتَ ثقيلَ السيوفِ لأنّها لَمَعَتِ كِبَارِقُ ثَغْرِكَ المُتَبَسِّمِ
ثمَّ اتَّحَدَرُ بنا إلى أواسطِ العصرِ الحديثِ وقرأنا معنا هذه الأبياتِ
التي عَدَّها الأبُ لويسُ شيخو (شعراءُ النصرانية بعد الإسلام ٥٠٤)
« شعراً لطيفاً » :

انح حصن البكر وادخل ضارعاً باتضاع يرفع المتضعا .
لذ بها تحظى بنصر عاجل فاز مرء لحماها أسرعاً .
فتركسى من ذنوب جمّة بانسحاق لبّه قد صدعا .
قلل الآن لِنَفْسِكَ أين « الشعرُ اللطيف » الذي رآه الأبُ لويسُ
شيخو في هذه الأبيات ؟ وهل يستطيعُ أحدٌ أن يُطبّقَ عليها معياراً من
معاييرِ الكلام ؟ وما يَنفَعُ فيها قولنا : قديمٌ وحديث ؟
نحل شيئاً آخر :

في أيامنا نَفرُّ من الناسِ يُولّهون في الشعرِ أفراداً يَنْظُمون بقافيةٍ
وبلا قافيةٍ ، وبوزنٍ وبلا وزنٍ ، وحُصْنُ دِفَاعٍ أولئك النفرُ أن هؤلاءِ
الناظمين « يُعَبِّرون عن تجرّبةِ نفوسهم وينطقون عن حاجاتِ
عَصْرنا (يقصدون : حاجاتِ عَصْرهم) أو - على الأصح - حاجاتهم
في عَصْرنا) ويتكلمون بالألفاظِ والتعابيرِ الحيّة لا في القوالبِ المُحتَنَطة .
اصْبِرْ معي قرناً واحداً أو عَشْرَ سنينَ فقط أو سَنَةً واحدةً ثم انظرْ
في هذا الكلامِ الذي يرفعون من شأنه اليوم ، ألا يُضَيِّعُ في غدٍ قديماً
مُحتَظّاً ، في معيارِهِمْ ورأيِهِمْ ؟

المُهم ، إذاً ، أن يكونَ الشعرُ جيّداً لا جديداً أو قديماً .

ومعيارُ الجودةِ عند المُقَادِّ العربِ كان في ثلاثةٍ منهاجٍ :

— يرى ابنُ رَشيقٍ القَيسِرَواني (ت ٤٦٣ هـ) أن جُودةَ الشعرِ

إنما هي في معانيه الشريفة (المعاني المبتكرة في نواحي
الجيد من الحياة).

— ويرى ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٨ هـ) أن الشعر الجيد إنما
هو في الصور الشعرية (في التشبيه والاستعارات وما يَلْحَقُ
بها من أوجه البلاغة).

— ويرى ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) أن المعاني مطروحة في
طريق الشعراء، فالشاعر المجيد هو الذي يتناول المعنى من
طريقه ثم يَكْسُوهُ بالألفاظ الخسوة.

ومع هذا كله فإن أبا تمام والمتنبي يُمثِّلان الشعرَ الجيدَ
عند ابن رشيقي وعند ضياء الدين بن الأثير. أما ابن خلدون فاختار
للمثيل على معياره الشاعر البحري ولم يُنكر على أبي تمام والمتنبي
أن يكونا حكيمين فيلسوفين — ولا يستطيع أحد أن يزعم أن مكانة
الحكيم، في صناعة التنظيم نفسها، دون منزلة الشاعر. وبعد،
فإن الشاعر الذي اختاره ابن خلدون ليُمثِّلَ المنهج اللفظي — أعني
البحري — كان قد اختاره ضياء الدين بن الأثير مع أبي تمام والمتنبي
لتمثيل الشعر القائم في جودته على الصور البلاغية.

والشعر عندي كان جانباً عارضاً في حياتي الثقافية^(١) : ولا أحسب
أن عربياً لم ينظم شعراً أو لم يحاول أن ينظم الشعر أو لم يتَمَنَّ أن
يقول شعراً في بعض أيامه. من أجل ذلك قال ابن قتيبة في كتابه
«الشعر والشعراء»: «ولو أحببت أن أعد كل من قال شعراً شاعراً
لعددت جميع العرب. ولعل محاولتي الأولى في قول الشعر كانت

(١) كان المقصود بمادة هذا الكتاب أن تكون مقدمة موجزة لديواني «شعر وشفق» (بيروت ١٩٨٠). ثم طالت المراجعة والمناقشة حتى أصبحنا فوق ما تحمله مقدمة لكتاب، فاقترح الناشر أن تصدر كتاباً مستقلاً.

في عام ١٩٢٠. ولكن الذي قلته في ذلك الحين وبعده بزمان يسير لا
يسمى الى الشعر الجيد بصلة. ولكن بعضه كان - على كل حال
أفضل مما يظهر اليوم على صفحات الجرائد مما يقول عنه أصحابه
إنه شعر.

وحتى عام ١٩٢٣ لم أكن جاداً في قول الشعر. ولكن في أواخر
ذلك العام جاء ابراهيم طوقان (١٩٠٥-١٩٤١) الى الصف العالي
من الدائرة الاستعدادية في الجامعة الأميركية فتوقفت الصلة بيننا منذ
التقيتنا، وكنا نتبادل عدداً من الأبيات التي كنا أحياناً ننظمها
ارتجالاً في قاعة الدرس العام. ولا جدال في أن ابراهيم طوقان كان
شاعراً، وأنا لا أذكر نفسي بجانبه على سبيل المقارنة أو المقاربة،
فلقد كان هو من الشعر في المكان الذي لا يطعم فيه كثيرون. ثم انتقلنا الى
الدائرة العلمية وجاء حافظ جميل (بمد الله في حياته) من بغداد وهو
شاعر فحل مقتدر. ثم برز وجه البارودي (الدكتور الطيب وجه
البارودي اليوم) من حماة. فكنا نحن الأربعة نؤلف ما سمينا دار
التدوة (لقول الشعر جماعة وفردى).

وكان بيني وبين إخواني الثلاثة: ابراهيم وحافظ ووجه فارقان
أساسيان. كان أول ذينك الفارقين أن الشعر كان المنهج الأساسي
في حياتهم - كما اتضح في مدى خمسة وخمسين عاماً. أما ثاني ذينك
السبين فهو أنني كنت أشعر منذ ذلك الحين أن لا أمل في أن أرقى في
الشعر الى مستوى حافظ جميل أو أن أقتصر بالفناظي مثل نقحات
ابراهيم طوقان. غير أنني احتفظت بالرغبة في قول الشعر ليكون
الشعر لي، بين الحين والحين، متفتساً قريباً إلحاً إليه إذا أنا ملكت من
التأليف في التاريخ والفلسفة واللغة.

ولقد كانت لي براعة في قول الشعر للأطفال مقاطع للحفظ أو مشاهد
للتمثيل نُشِرت كلها في الأجزاء المختلفة من سلاسل القراءة للمرحلة

الابتدائية، ولعلني أخص ذلك الشعر بمجموعة . مستقلة ، ان شاء الله .
ومندُ الحين الأول دارت خصائصي في تنظيم الشعر على مثل ما
دارت عليه خصائصي في النثر .

(١) الوُضوحُ في التفكير وفي التعبير .

(٢) صِحَةُ اللَّغَةِ ، فإنه لا شيء أقيح في الشعر (وفي النثر أيضاً)
من اللحن في اللغة ألفاظاً وتراكيباً وصرفاً ونحواً ووزناً
ومعنى .

(٣) الشعر أيضاً كالنثر غشاء ، فلا بد من أن يتطوي الشعرُ الجيدُ
على أفكار نيّرة ومعانٍ سائغة وعلى موضوع ذي فائدة . أما
اللفو من الكلام فليس شعراً ولو كان موزوناً ، ولا هو نثر .

(٤) ويحسن أن يكون في الشعر عنصُرٌ تهديبي ، أن يكون له
مغزى ، أن تؤدّى فيه رسالة الى المجموع الذي يكون
الشاعرُ فرداً من أفرادِهِ .

(٥) ويحسن أيضاً أن يكون في شعر كلِّ شاعرٍ طابعٌ يُميّزه من
غيرِهِ من القائلين شعراً . ان كلَّ شاعرٍ يقول في أحوال
بيئته وأطوار نفسه وملاعب خياله . فإذا أمسك أحدنا
بديوان وبدأ في القراءة ثم نسي أنه يقرأ شعراً — لاستغراقه
في جمال المعاني واتساقها في المنطق وانطباقها على المشاهد
في السلوك الإنساني السامي ، فإنَّ صاحب ذلك الديوان
يكون حينئذٍ شاعراً حقاً .

(٦) والشعر عملٌ متيقنٌ مستحصفٌ مستحصدٌ (لا تخلخلُ
فيه ولا ضعفٌ ولا حشوٌ ولا لغوٌ) فإذا أنت استطعت أن
تأتي بالرأي الصائب في السياق الطبيعي الذي يعيا على أن
يُنشر (وذلك إذا كانت كل كلمة تنزل في مكانها

المختصوص بها من قواعد اللغة (فأنت شاعر .

وهنا موضع خلاف :

قال لي أحدُهم مرةً : أتعتني أن الشعرَ مسألةٌ من مسائلِ الرياضيات ؟ فأجبتُه : نعم ، أنا أعني ذلك . إنَّ العقلَ هو القوامُ الصحيحُ لكلِّ شيء ، وللرياضيات وللشعر أيضاً . ورُبَّ مسألةٍ في الحُساب ، إذا اجتلتها العقلُ المُخْتَفُّ كانتْ أجملَ من القصائد التي أجمَعَ النُقَّادُ على جمالِها . ولهؤلاء الذين يُسْكَرون أن تكونَ مسائلُ الرياضيات من الشعرِ السَّاحِرِ أقدمُ مثليين : معادلةُ الخوارزمي ثمَّ الجدولُ السِّحْريُّ المُشْتَمَلُ .

أبو عبد الله محمد بن موسى الخوارزمي الذي عاشَ في بغدادَ ذاتِ الحَضارةِ المُسْتَبْحِرَةِ ، في أيامِ المأمون - يومَ لم يكنِ في أوروبةَ كُلِّها مدرسةٌ لتعليمِ الأَطْفالِ - هو واضعُ علمِ الجبرِ باسمه وبمُسَمَّ طَلَبَاتِهِ وقواعده . ثمَّ هو صاحبُ « معادلة الخوارزمي » التي قالوا عنها في الغربِ ، قبل أن يقولوا عنها في الشرقِ ، إنها تُضَيِّءُ كالشهابِ في ظُلُمَاتِ المصوَرِ الوسطي . ومُعَادِلَتُهُ تلكَ هي أمُّ المعادلاتِ كُلِّها . ولقد كان في « معادلة الخوارزمي » من الشعرِ ما لا تَلْقَى مثله إلاَّ عندَ كبارِ الشعراءِ الذين عاشتْ قصائِدُهُم على الدَّهْرِ .

- وضع الخوارزميَّ المعادلةَ من الدرَجَةِ الثانيةِ فبدأ بذلك علمُ الجبرِ في الحضارةِ الإنسانية . والجبرُ علمُ غايته استِخْراجُ العددِ المجهولِ من العددِ المعلومِ إذا كان بينهما صلةٌ تقتضي ذلك . (وأرجو ألاَّ تَسَلَّ من الإطالةِ في التعبيرِ لأنَّ لكلَّ كَلِمَةٍ في العلمِ مكانها وعمَلُها وقيمتها .) وكان الحدُّ الأوَّلُ في هذه المعادلةِ من الدرَجَةِ الثانيةِ : x^2 ، وهو غدٌّ مجهول . ولكن لماذا x^2 ؟ ذلك لأنَّ هذه المعادلةِ من الدرَجَةِ الثانيةِ ، وللحدِّ المجهولِ فيها قيمتان .

- ووقع الخوارزميَّ على العددِ « عَشْرَةٌ » فوجده موافقاً لما يريد

(ولو أن الخوارزمي اتخذ عدداً غير العشرة لصح حسابه ، ولكنه أقرّ المنهج الواضح والطريق السهل والحلّ البلي) . فكان عنده الحدّ الثاني في المعادلة من الدرجة الثانية : ١٠ س (فالعشرة هي العدد الذي اختار العمل به والرمز «س» هو الحدّ المجهول الذي كان قد قرّضه في معادلته) .

— انّ في المعادلة الآن حدّين مجهولين ، ولا بُدّ في الحلّ من حدّ معلوم حتّى نستطيع أن نستخرج منه الحدّ المجهول الذي قرّضناه وسَمَّيناه «س» .

— سنأخذُ العشرة ونقسمها قسمين (متساويين أو غير متساويين) ثمّ نضربُ أحدهما في الآخر ونُدخلُ حاصلهما في المعادلة حدّاً معلوماً .

— لنقسم هذه العشرة ، مثلاً ، ثلاثة وسبعة (كما قسمها الخوارزمي في المثال الذي قدّمه على معادلته) وحاصلهما «٢١» .

— عندئذٍ تُصبحُ المعادلةُ التامة : $س^2 + ٢١ = ١٠ س$.

— امتحن ذلك :

إن «س» هنا تساوي ثلاثة وتساوي سبعة .

— لماذا تساوي «س» هنا عددَيْن لا عدداً واحداً ؟

— ذلك لأننا قلنا إنّ هذه المعادلة من «الدرجة الثانية» .

إذن ، $س^2 + ٢١ = ١٠ س$ أو $٣ \times ٣ + ٢١ = ١٠ \times ٣$

أي $٣٠ = ٢١ + ٩$

ولو أنّك عمِلْتَ في هذه المعادلة بكلّ عدد يخطرُ في بالك (وهو بطبيعة الحال قسمٌ من عشرة) لصَحَّتْ هذه المعادلة . خذ مثلاً :

العددَيْن ١٢ و ٢٢ (أو ١٢ - و ٢٢ + = ١٠) فيكون عندك :

$١٢^2 + ٢٦٤ = ١٢٠ + ١٤٤ = ٢٦٤$.

فَهَلْ قَرَأْتَ فِي حَيَاتِكَ قَصِيدَةَ أَجْمَلٍ مِنْ مُعَادِلَةِ الْخَوَارِزْمِيِّ ؟
 وَلَكِنْ لَعَلَّكَ لَمْ تَجْتَلِ الْحُسْنَ وَالْجَمَالَ فِي هَذِهِ الْمُعَادِلَةِ لِأَنَّهَا
 أَرْقَامٌ مُجَرَّدَةٌ لَا يَسْجُدُ لَهَا الْعَقْلُ بِسُرْعَةٍ وَوُضُوحٍ وَسَهُولَةٍ . فَلْنَأْخُذْ
 هَذَا الْجَدُولَ (الْمُرَبَّعَ) السَّحَرِيِّ الْمُثْمَنَ الْجَوَانِبَ : أَنَّ الْأَعْدَادَ
 الْمَفْرَقَةَ فِي غُرْفِ هَذَا الْجَدُولِ (الْمُرَبَّعِ) ذَاتُ خَاصَّةٍ وَاضِحَةٍ مُتَّسِقَةٍ :
 إِذَا أَنْتَ جَمَعْتَ الْأَعْدَادَ فِي كُلِّ اتِّجَاهٍ فِي هَذَا الْمُرَبَّعِ : طَوَلًا (مِنْ
 أَعْلَى إِلَى أَسْفَلٍ) أَوْ عَرْضًا (مِنْ اليمين إِلَى اليسار) أَوْ تَوَتُّرًا (مِنْ زَاوِيَةٍ
 إِلَى الزَّاوِيَةِ الَّتِي تَقَابِلُهَا) كَانَ الْمَجْمُوعُ وَاحِدًا (٢٦٠ — مَائَتَيْنِ وَسِتِّينَ) .

١٣	١٤	٥٦	٥٥	٥٩	٦٠	٢	١
١٦	١٥	٥٣	٥٤	٥٨	٥٧	٣	٤
٣٦	٣٥	٢٥	٢٦	٢٢	٢١	٤٧	٤٨
٣٣	٣٤	٢٨	٢٧	٢٣	٢٤	٤٦	٤٥
٢٠	١٩	٤١	٤٢	٣٨	٣٧	٣١	٣٢
١٧	١٨	٤٤	٤٣	٣٩	٤٠	٣٠	٢٩
٦١	٦٢	٨	٧	١١	١٢	٥٠	٤٩
٦٤	٦٣	٥	٦	١٠	٩	٥١	٥٢

تأمل هذا المربع حيتاً .
 لعلك لم تره جميلاً . أو لعلك لم تهتد الى وجه الجمال فيه .
 سأساعدك أنا على ذلك : انظر إليه الآن بعد أن مررت عليه يدي
 بشيء من التوضيح .

١٣	١٤	٥٦	٥٥	٥٩	٦٠	٢	١
٤		١٤		١٥		١	
١٦	١٥	٥٣	٥٤	٥٨	٥٧	٣	٤
٢٦	٢٥	٢٥	٢٦	٢٢	٢١	٤٧	٤٨
٢٣	٢٤	٢٨	٢٧	٢٣	٢٤	١٢	٤٥
٢٠	١٩	٤١	٤٢	٣٨	٣٧	٣١	٣٢
١٧	١٨	٤٤	٤٣	٣٩	٤٠	٣٠	٢٩
٦١	٦٢	٨	٧	١١	١٢	٥٠	٤٩
١٦		٢		٣		١٢	
٦٤	٦٣	٥	٦	١٠	٩	٥١	٥٢

لا أشكّ عندي في أنّ الفلاسفة الفيثاغوريين ، أي آل الفيلسوف
 اليونانيّ فيثاغورس (ت ٥٠٣ ق.م) أو تلاميذه أو أتباعه ،
 كانوا يدركون جمال هذا الجدول المربع يوم صاغوه من الأعداد

الموزعة في غرفه ، ولكنهم لم يشبرحوه ، ذلك لأنهم «نظّروا»
هذا الجدول المربع وجداول أخرى غيره للذين يعرفون طرقاً صالحاً
من الرياضيات .

ولا شكّ عندي أيضاً في أن كثيرين غيري قد أدركوا جمال هذا
المربع ، ولكنني لا أعلمُ أحداً قبلي شرّحه أصلاً أو شرّحه كما شرّحته
أنا . إن شرح هذا المربع ، كما ترى ، يجعل منه قصيدة رائعة أيضاً .

وكما أن الانسان الذي لم يتخفّف عقله بالعلوم الرياضية لا يستطيع
إدراك الجمال — جمال الحقيقة — في حلّ مسألة رياضية حلّاً عبثيّاً ،
فإنّ الذي لم يبلغْ بعلمه الى فهم بناء لغة من اللغات لا يستطيع أن
يدرك الجمال — جمال الخيال — في قصيدة من قصائدها البارة .

وهنا لا أريد أن أكتُمك حقيقة واضحة عندنا — عند مؤرّخي
الأدب ونقادهم ، لا عند الذين يقطعون أوقاتهم الفارغة بقراءة ما
يلقى إليهم فيظنون انهم إذا قرأوه فهموه — هي التي نلي : لو أنّ
عارفاً بلغتك وباللغة الصينية مثلاً نقل لك قصيدة من اللغة الصينية الى
لغتك لما أمكنك أيضاً أن تدرك جمال تلك القصيدة في لغتك أنت
كما لو كنت أنت نفسك تقرأ تلك القصيدة الصينية في اللغة الصينية نفسها .

هاك هذين المثلين :

(١) للشاعر الفارسي الشيخ مُصلح الدين سَمَعي الشيرازي (ت
٩٨٩ هـ = ١٢٩١ م) رباعية هي :

خيشت وطن آز تخت سليمان خوشتر .

خار وطن آز سنبل وريحان خوشتر .

يوسف كه بمصر بادشاه ميگرد ،

ميكفت : كدا بودن بكنعان خوشتر .

سأنقل هذه الرباعية الى اللغة العربية قدر المستطاع ، لأنني لن

أستطيع أن أحمل الى القارئ إلاّ معناها العام وحده :

فاقَ طينُ الأوطان عرشَ سليما نَ وأشواكهُ على الرّيحان .

يوسفُ ، وهو ملكُ مصرَ ، نَمَى أن يكونَ الشّحاذَ في كنعان .

إنّ القارئ قد عرّف الآنَ المعنى العامَ لِبَيْتِيّ سعدي في هذا « النقل » العربيّ ، ولكنه لم يعرف شيئاً من تلك الدقائق التي أرادَ سعدي أن يجعلها مجالَ براعته اللغوية والأدبية . فأنا في الدرجة الأولى لستُ شاعراً من طبقة سعدي حتّى أستطيع أن أرقى الى مستوى خيال سعدي ثمّ أقنصَ ذلك الخيالَ في التعبيرِ العبريّ الذي كان خاصّةً من خصائص سعدي . من ذلك مثلاً أنّي لم أستطع إبرازَ الموازنة بين « خشت » (بكسر الخاء : أجرّ من طين غير مطبوخ يستخدم في بناء الجدران) و « خوشتر » (أحسن) ثمّ بينهما وبين « تخت » (سرير ، عرش) لاختلاف اللغة الفارسية في بنائها وموسيقاها وألفاظها من اللغة العربية ، ثمّ أنّي لم أستطع أيضاً نقل تلك الهِزّة من النظم والنغم في القافية (سليمان - ربحان - كنعان) وفي رديفها « خوشتر » . إنّ لتلك « التفقيّة » موسيقى خاصّةً في الشعر الفارسيّ مستمدةً من طبيعة اللغة الفارسية . فكيف يمكن نقلُ تلك الموسيقى الى اللغة العربية ، وهما لغتان من أمرتين مختلفتين في كلّ شيء ؟

(٢) والمثل الثاني اتفاق غريب يندُرُ الوقوعُ على مثله :

كنت قد قرأت هذا البيت التاليّ للشاعر الألمانيّ فون آرنت (ت

: ١٨٦٠ م) :

Der Gott der Eisen wachsen liess,

Der wollte keine Knechte.

أعجبني هذا البيتُ - وهو مطلعُ القصيدة الألمانية وتَهَيَّأ لي نقله الى

اللغة العربية :

والذي أنبت الحديد من الأرض ضأبي أن يكون في الأرض عبداً .
بعدئذ اتفق لي أن قرأت لأبي العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م)
— والمعري عاش قبل فون آرنث بثمانية قرون — هذا البيت (ولم أكن
قد قرأته من قبل) :

والله ، إذ خلقت المعادن ، عالم . أن الحديد البيض منها تُصنع .
والحديد البيض هي السيوف .

إن المعنى العام في البيتين ، بيت الشاعر العربي وبيت الشاعر الألماني ،
واحد ولكن الصورة الشعرية والمنحى الفكري ليسا واحدتين :
رأى الشاعر العربي أن الله قد خلق المعادن التي تُصنع منها الأسلحة
كما خلق الإنسان سواء بسواء . أما الشاعر الألماني فيرى أن الله أيضاً
(إن كلمة « الله » موجودة في النص الألماني ، ولكن استحال عليّ ادخالها
في البيت عند نقله من الألمانية الى العربية) هو الذي جعل الحديد ينبت
من الأرض كما ينبت الشعير والزيق مثلاً من الأرض أيضاً . ثم يحسن
أيضاً ألا ننسى شيئاً آخر مهماً جداً : إن بيت الشاعر الألماني دعوة
واضحة جازمة الى الاستعداد للقتال دفاعاً عن حرية الفرد والجماعة .
أما بيت الشاعر العربي فهو إقرار لقاعدة اجتماعية هي أن القتال أمر
ضروري في الحياة أوجبّه الله على البشر لما خلق لهم المعادن المختلفة
التي تصنع الأسلحة في العادة منها ، كما وضع فيهم الحاجة إلى الغذاء
وجعل الأرض تنبت لهم الحبوب والخضار والفواكه التي يتخذ
البشر منها طعامهم وشرابهم .

ولعل قارئاً يريد أن يسألني هذا السؤال الصحيح : لماذا لا نُدرِكُ
جمال الشعر المنقول إلى لغتنا كما نُدرِكُ جمال ذلك الشعر نفسه في
لغته الأصلية ؟

دعني أنا أسأل أولاً هذا السؤال :

« في أيّ الحالين تكون الزهرة من الورد أو الزنبق أو الأقحوان
البرّي أجمل : أي وعاء من الزجاج - في غرفة نومك
أو في قاعة الاستقبال من بيتك - أم في بيئتها الطبيعية من الأرض التي
أنبتتها ؟

اتك ، يا صاحبي ، حينما تقرأ قصيدة منقولة من لغة لا تعرفها
الى لغتك التي تعرفها ، فانك تقرأها مفردة مقطوعة من بيتها فيصطدم
عقلك في أثناء قراءتها بمعان بعيدة عنك وصور أجنبية عنك وأخيلة
غريبة عنك فتحكم على تلك القصيدة بالمفردات التي تتبدى لك
فتترك جانباً ضيلاً جداً من حقيقة تلك القصيدة . أما اذا أنت قرأت
تلك القصيدة في لغتها الأصلية - ومعنى ذلك أنك تفقه تلك اللغة
وتعرف حضارة أهلها ومدى ثقافتهم ومنحى تفكيرهم ودقائق
تعبيرهم - فقد ينكشف لك من جمال تلك القصيدة ، في لغتها الأصلية ،
ما لا ينكشف لك مثله أو قريب منه من قراءتها في اللغة التي نقلت اليها .
وبعد ، فانك إذا قرأت قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسي لامارتين ،
وهي من رواثه :

*Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?*

ثم قرأت هذه القصيدة في اللغة العربية من نقل الدكتور نقولا
فياض (١٨٧٣ - ١٩٥٨) وفي ديوانه (رفيف الأقحوان ، بيروت
١٩٥٠ ، ص ٩) :

أهكذا أبداً تمضي أمانينا نطوي الحياةَ وليلُ الموت يطوبنا ؟
تجري بنا سفنُ الأعمار ماخرةً بحرَ الوجود ولا نُلقسي مراسينا ؟
رأيت أن الجوَّ العامَّ في النّقل العربيّ قريبٌ من الجوَّ العامَّ في

الأصل الفرنسي (وخصوصاً في البيت الثاني هنا) ، ولكنّ النّفس الشعريّ في تلك الأولى الفرنسية مختلفٌ من النفس الشعريّ في هذه الثانية العربية . هنالك تُحسّ بنفّس لامارتين ، وهنا تحسّ بنفّس نقولا فيّاض متعلّقاً بشيء من نفّس ابن زَيْلُون الأندلسيّ (ت ٤٦٣ هـ = ١٠٧١ م) . اقرأ هذه الأبيات من قتل نقولا فيّاض عن لامارتين :

قد كنت أرجو ختامَ العامِ بجمعنا واليومَ للدهر لا يُرجى تلاقينا .
فجئت أجلس وحدي حيثما أخذتُ عني الحبيبة أيّ الحبّ تلتقينا .
ما دام في البؤس والنّعمى تصرفه إلى الزوال فيسبلى وهو يبلىنا .

ثمّ اقرأ من قصيدة ابن زيلون الأندلسي :

منّ مُبلِّغُ المُبْلِسينا بانْتِزاحِهِمْ حُزْناً معَ الدهر لا يسبلى ويبلىنا .
وقد نكون وما يُرجى تفرّقنا ، فاليومَ نحن وما يُرجى تلاقينا .
إنّا قرأنا الأمسى يومَ النوى سوراً مكتوبةً وأخذنا الصبرَ تلتقينا .

ومع أنّي لا أدفعُ نقولا فيّاض عن البراعة في الخطابة وفي كثير من أشعاره أيضاً ، غاني لا أرى في الأبيات الثلاثة الأخيرة التي أوردتها شاهداً على نقل الشعر من لغة إلى لغة إلاّ ضعفاً في المتعلّق وفي التعبير . والذنبُ ليس ذنبَ نقولا فيّاض ، بل ذنبُ النقل من لغة إلى لغة . فما كلّ شعير مطاوعٌ للنقل ، هذا إذا كان في الشعر مطاوعةً للنقل أبداً .

تطور الشعر العربي

في أغراضه ومبانيه

قلْتُ في مطلع هذا البحث : إنَّ الشعرَ وسياةً من وسائل التعبير :
فليس غريباً ، إذن ، أن تتبدَّلَ موضوعاتُ الشعر وفنونه وأغراضه
العامَّةُ ومعانيه الجزئيةُ بينَ عصرٍ وعصر ، ما دام هذا الشعرُ أسلوباً
نعالج به مظاهرَ حياتنا الطبيعية والنفسية : نعالجُ وصفَ الطبيعة ونعالجُ
الحكمةَ والعلمَ والتاريخَ والحروبَ والروايةَ ، كما نعالجُ الغزلَ والرثاءَ
والعتابَ . وفي كلِّ عصرٍ مظاهرٌ من الحضارة ومن حاجاتٍ في النفس
تخصَّصَها : كان من فنونِ الجاهلية الحماسةُ والفخرُ ووصفُ الأطلالِ
والتأرُّ ، كما كان منها المدحُ والرثاءُ والنسيبُ . ثمَّ جاءَ الإسلامُ فضعفَ
عددُ من الفنون والأغراضِ وبرَزَ عددٌ جديدٌ من الفنون والأغراضِ :
الفتوحُ والتمدُّحُ بالإسلامِ وبالخلقِ الإسلامي . ثمَّ جاءَ العصرُ الأمويُّ
فنشأتِ النقاظُ (قصائدُ في الهجاء القبليِّ) في الأكثرِ والهجاء الشخصي
في الأقلِّ . واتسعَ الغزلُ العُدريُّ (الذي يقصُرُ الشاعرُ فيه همتهُ على
امرأةٍ واحدةٍ) والغزلُ الصريحُ (الذي يتَّبِعُ صاحبه الجمالَ أينَ
وجَدَه) . وكان هذان الغزلانِ في العصرِ الأمويِّ فنينِ مستقلَّينِ .
وجاءَ العصرُ العبَّاسيُّ فتبدَّلَت فيهِ الخصائصُ تبدُّلاً ظاهراً واضحاً

كبيراً فأصبح عددٌ من الأغراض — الوصفُ والغزلُ والأدبُ (الحكمة) والخمرُ والمدحُ والهجاءُ والثناءُ — فنوناً مستقلة قائمةً بنفسها. ونشأ الغزلُ المذكورُ والشعرُ التعليمي (الأراجيز في فروع العلم من الفقه والنحو وغيرهما). ودخلت في الشعر العربي معان من الفلسفة والجدل مما جاءت به الشعوب التي دخلت في الإسلام كالفرس والروم والترك والآراميين.

ولم تقتصر الخصائص الجديدة على الأغراض والمعاني، بل تناولت الجوانب اللفظية من الكلمات الجديدة التي جددت مع جيدة الأشياء ومن المداكر التي لم تكن عند العرب من قبل. والكلمات الجديدة أقسام:

— الكلمات المولدة التي ترجع إلى أصل عربي، نحو: تلاشى (وهي نَحَتْ من: لا وشيء: اضمحل، فني)، استأهل (استحق)، استعرض (مرّ بصره على أشياء كثيرة). وكان معنى «استعرض» في العصر القديم: قتل بالسيف، الإيقاع (الضرب على آلة موسيقية على وزن مخصوص)، النحو والصرف (لعلم فقه اللغة عموماً وخصوصاً)، الأدب (مجموع الانتاج الجيد شعراً ونثراً) العروض (بفتح العين: علم نظم الشعر) الخ.

— الكلمات المعربة التي تناولها العرب من اللغات الأجنبية وعربوها، أي أجزأوها مجرى الكلمات العربية الأصل من حيث اللغة والصرف والنحو. فمن الفارسية: عسكر من (لشكر: جيش)، نموذج (نموذ) اسم المفعول من نمودن: العرض والإظهار)، الجلاب (كل آب: ماء الورد)، الهندسة (من أنداذه: القياس). ومن اللغة اليونانية: الإقليم (كليما)، قانون، فلسفة. ونحن نسمي هذه الكلمات معربة (جارية على القواعد العربية) لأننا نستطيع أن نقول فيها عسكر،

يَعْتَسِكِرُ، مَعْتَسَكِرٌ، عَسَاكِرُ، مَعْسَكَرَات. أو نقول فيلسوف ،
فلاسفة ، متفلسف ، يتفلسف ، يفاسف الخ .

— الكلمات الدخيلة التي لا تزال العججة ظاهرة عليها ، نحو :
جُغرافيا ، اسطراب (أداة تتألف من عصا لها ساعد متحرك يُقاسُ
بها ارتفاعُ النجوم فوق الأفق) فنحن لا نستطيع ان نقول «تجفرف» مثلا .

في مذاهب الأدب :

الطبيعةُ لا تتبدّلُ (أي لا يظهرُ عليها تبدّلٌ في المدى القصير من
حياة الفرد من الناس) : لا النجومُ ولا البحارُ ولا الجبالُ ولا الحيوانُ
ولا الأشجارُ أيضاً . قد نستطيع التولّدَ بينَ فصيلتين من الحيوانِ أو
النباتِ ، فاذا المتوجين (المتولّدَ بين نوعين يُمكنُ التولّدُ بينهما) يبدو
لنا مختلفاً . ولكنّ اختلافه هذا يرجعُ الى قاعدة . وربما كان في بعض
وجوهه أجملَ من أبويّه أو من أحد أبويه . غير أن المتولّدَ الجديدَ
يُخسرُ أشياء من الخصائص الداتية التي كانت مميّزةً لنوعه الأول . ان
البغلَ أكبرُ من أبيه الحمار وأقلُّ على الحمل من أمّه الفرس ثمّ هو أقلُّ
منها جمالاً . والبغلُ لا يلدُ بغلاً ولا يلدُ البتّة . وهو أكثرُ حيراناً
(شماشاً أو جموحاً أو نُغوراً أو تمرّداً) .

أمّا الانسان فإنه أيضاً ، من الناحية الطبيعية ، لا يتبدّلُ كثيراً :
في عينيّه ومعدّته وكبدّه وأصابهه وأظفاره . وأمّا الإنسان — من
حيثُ هو مجموعةٌ عصبيةٌ وتراكُمٌ ثقافي ، فإنه يتبدّلُ تبدلاً هائلاً
حتى إنك لا تكاد تجدُ في هذا العالمِ الفسحِ شخصين متفقين اتفاقاً
تماماً في كل شيء .

وفي الإنسان خاصّةً . ليست لغيره من الكائنات : إنه . يُحبّ أن
يُعبرَ عن نفسه هو : إنه يحبّ أن يرى الأشياءَ كلّها من خلال نفسه

سمن خلال أحواله المُحيطة به ومن خلال حاجاته العارضة على الأخص ،
 ذلك لأنَّ حاجاته الأساسية تَجَسَّمُ مَعَ غَيْرِهِ وَلَا تُفَرِّدُهُ مِنْ غَيْرِهِ .
 ولكن ربَّما يلجأ هذا الإنسانُ إلى التعبير عن أحواله العامة وحاجاته العامة
 بطريقة خاصة .

في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر انتشر في
 أوربية مذهب هو المذهب الوُجْدانيّ (ويسمونه عندهم : الرومانتيكي) ،
 وكان انتشاره أولاً في فرنسا وإنكلترا وإيطاليا ثم في ألمانيا أيضاً . في
 هذا المذهب الوجدانيّ التفت الشاعرُ خاصة من الاحتكام في الأمور إلى
 العقل ومن الإعجاب بماثر الماضين ومن التأملِ الفكريّ في الحياة ومن
 الحدة في النظر في السلوك الإنسانيّ إلى التعبير عما يجول في نفسه هو
 وعما يَحْسُ به هو نفسه في بيئته الشخصية مَعَ الميل إلى السَّبح مَعَ
 الخيال في لغة يتناول مُفرداتها من بيئته الضيقة ويَجريها في تعابير بألفها
 أهلُ بيئته الضيقة في زمنه القريب .

والعرب قد عرَفوا المذهب الوجدانيّ أو ابتدعوه قبل أن تشعر
 أوربية بالحاجة إليه بألف عامٍ ، في النصف الثاني من القرن الثامن
 للميلاد ، لما خرج الشعرُ عندنا من بيئته الأموية البدوية إلى بيئته
 العباسية الحضريّة .

إنَّ أبا نواس ومُطعم بن أبياس والعباس بن الأحنف وابن الرومي
 شعراءُ وجدانيّون من الطبقة العالية . يقول أبو نواس (ت ١٩٩ هـ)
 في الخمر :

ألا فاستقني خمرًا وقلْ لي : هي الخمرُ .
 ولا تستقني سِرًّا إذا أمكنَ الجَهْمُ .
 فعيشُ الفتي في سكرةٍ بعد سكرةٍ ، فإن طال هذا عنده قصُرَ الدهرُ .
 وقد كان بشارُ بن بُرْدٍ (ت ١٦٧ هـ) قد انخلد ، من قبلُ ، في

بعض شعره الى أدنى دَوَكَاتِ النِّظَمِ الِوُجْدَانِي حينما قال في الفتاة الخادم: **التي كانتْ عنده - حينما قال يَتَمَلَّكُهَا :**

رَبَابَةٌ رُبْنَةُ الْبَيْتِ - تَصُبُّ الْخَلْنَ فِي الرِّبْتِ .

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ .

ولكن ذلك الذي أحبه الرومانتيكيون الأوروبيون لا تَحْبِيهِ كَلِمَةُ نَحْنُ الْعَرَبِ فِي أَدْبَانَا نَحْنُ نَرِيدُ أَنْ نَبْقَى فِي الشَّعْرِ الْوُجْدَانِي مَعَ الْعَبَّاسِ ابْنِ الْأَكْخَفِ (ت ١٩٨ هـ) حيث يقول :

إِنَّ الْهَوَى لَوْ كَانَ يَنْتُ مَذْفُوهٌ حُكْمِي أَوْ قَضَائِي ،

لَطَلَبْتُهُ وَجَمَعْتُهُ مِنْ كُلِّ أَرْضٍ أَوْ سَاءَ ،

وَقَسَمْتُهُ بَيْنِي وَبَيْنَ نَحِيْبٍ نَفْسِي بِالسَّوَاءِ .

فَنَعِيشَ مَا عَشْنَا عَلَى مَحْضِ الْمَوَدَّةِ وَالْإِيفَاءِ .

حَتَّى إِذَا مِثْلًا جَمِءَ مَا ، وَالْأُمُورُ إِلَى الْإِقْضَاءِ ،

مَاتَ الْهَوَى مِنْ بَعْدِنَا أَوْ عَاشَ فِي أَهْلِ الْوَفَاءِ .

ومن زغال الشعراء في النظر الى اقتناع أنفسهم من غير التفات

الى القيود الاجتماعية قول أبي نواس :

إِنِّي عَشِيقْتُ ، وَمَا بِالْعِشْقِ مِنْ بَاسٍ .

مَا مَرَّ بِمِثْلِ الْهَوَى شَيْءٌ عَلَى رَامِي .

مَا لِي وَالنَّاسِ ؟ كَمْ يَكْجُونَنِي سَفَهًا .

ديني لِنَفْسِي ، وَدِينُ النَّاسِ لِلنَّاسِ .

وهذا الشعرُ الِوُجْدَانِي كان موجوداً في الجاهلية عند امرئ

القيس وطرفة وعنترة ، كما عرّفهُ عُمَرُ بْنُ أَبِي رِيْعَةَ فِي الْعَصْرِ

الْأُمَوِي ، قَبْلَ ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) ، مَعْرُوفَةً صَحِيحَةً .

ثم نشأ عندهم في أواسط القرن التاسع عشر مذهب عَرَفُوهُ

باسم المذهب البرناني أو - كما نقول نحن - مذهب التحنك أو الصنعة ، أي مذهب العناية باللفظ المفرد وبالتركيب النحوي والتأنيق البلاغي . وشهور عن أتباع هذا الفن البرناني عندهم أنهم كانوا يريدون « الفن للفن » . ولقد اتخذ البرناسيون الشعر المصنوع على هذه الطريقة وعاء لأنواع المعارف وبيتاً للحكمة في سياق لغوي غير شخصي الطابع ، إذ كان هذا المذهب عندهم انقباضاً على مذهبهم الروماني أو الرومانيكي السابق .

ومذهب التحنك هذا قد عرفه العرب منذ أقدم عصورهم الأدبية - في العصر الجاهلي - عرفه أوس بن حجر (نحو ٥١٠ - ٥٩٠ م) ثم رابيته زهير بن أبي سلمى (ت نحو ٦١٠ م) . ثم اتسع هذا المذهب في العصر العباسي . وأشهر مثليه في الشعر مسلم بن الوليد وأبو تمام والبحري والمنتبي والمري . فكنتمراً للبحري هذه الأبيات الأنيقة التي تنطوي على معان يسيرة جداً ولكن في لفظ حلو وتراكيب أنيقة معبرة موجبة حتى لكان الشاعر ما أراد إلا أن يرينا براعته في التعبير الشعري وحده :

بِسْءَاءٍ يَعْطِيكَ الْقَضِيبُ قَوَامَهَا ، وَيُرِيكَ عَيْشَتُهَا الْغَزَالَ الْأَحْمَرُ^(١)
تَمَشِّي فَتَحْكُمُ فِي الْقُلُوبِ بِدَلِّهَا وَتَحْمِسُ فِي ظِلِّ الشَّيَابِ وَتُخَطِرُ^(٢)
لَئِي وَلَنْ جَانَيْتَ بَعْضَ بَطَالَتِي وَتَوْهَمُ الْوَاشُونَ أَنِّي مُقْصِرُ^(٣) ،
لَيْسَ وَفَّقْتُ سِحْرَ الْعَيُونِ الْمُجْتَلَى ... وَيَرْوِقُ وَرْدُ الْخُلُودِ الْأَحْمَرِ .

(١) الأحمر من في عينه حور (يفتح ففتح) : شدة بياض بياض العين وشدة سواد سوادها .

(٢) الدل : جرأة (المرأة على الرجل) لثقتها بمكائنها عنه . ماس : تأمل . خطر : اجتز . وتأمل اصحاباً بنفسه .

(٣) البطالة - بالفتح) : المزل في القول (الانصراف إلى الله) . أنصر الرجل : انتهى

(توقف) عن سلوك اللهو وطلب الملاذ .

ذلك كان في العناية بتخيّر المعاني القريبة من مدرك كل إنسان
(منح اللفظ السهل العذب) . إنك إذا نقصت هذه الآيات لم تجد
فيها معنىً جديداً أو معنىً بعيداً ، بل وجدت فيها المعنى العادي في اللفظ
الجميل الذي هو كل حظ هذه الآيات من الشعر .

أمّا الشعر الذي يعنى بتخيّر الألفاظ والتركيب في الصياغة الباردة
من غير نظير كبير إلى المعنى المراد فمثل قول أبي تمام :

السيفُ أصدقُ إنباءٍ من الكُتُبِ ، في حده الحدّ بين الجِدِّ واللَّعِبِ .
بيضُ الصَّفائحِ لاسودَّ الصَّحائفِ في مُتُونهنَّ جِلاءُ الشكِّ والرَّيبِ .
وانعلم في شُهْبِ الأرماعِ لamenةٌ بين الخَمسينِ لافي السَّبعةِ الشُّهْبِ
لا شكَّ في أن أبا تمام قد غاص هنا على عدد من المعاني ، ولكننا
نرى أن العناية هنا بصياغة التركيب من الألفاظ هي المقصود الأول .

وفي هذا الوقت نفسه - في مُنتصف القرن التاسع عشر - نشأ
عندهم المذهب الرمزي . إنه مذهب يلتفت فيه الشاعر عن التفكير
الإيجابي في الحياة الطبيعية والنفسية المألوفة وعن التعبير الواضح أيضاً .
إن التفكير من جلال الرمز تفكير مائل إلى التعقيد . إنه تفكير قاصر
عن تبيان الأمور فيمثل صاحبه إلى عرض كل أمر من جوانبه الشخصي
(من جانب المفكر لا من جانب الأمر) في خط غير مستقيم . كان شاعرهم
الرمزي من أجل ذلك يُحب أن يرى وراء هذه الأشياء المادية في
عالمنا وراء السلوك الإنساني العقول المألوف عاملاً خفياً ومُحرّكاً
غيبياً . ومن المستغرب فعلاً أن يكون الشاعر الرمزي أميل إلى
تفسير الأمر الواضح تفسيراً غامضاً منه إلى أن يفسّر الأمر الغامض تفسيراً
واضحاً . ولكن الشاعر الرمزي يعتقد أن عدداً من المبادئ النفسية أو
من المبادئ الفكرية لا تفسير واضح لها ، فلماذا لا يجعل تفسيره
لها رمزاً ثم يترك القارئ يتخيل لهذا الرمز ما يشاء من المعاني ؟

والإفرنسيون يفتخرون بأن شاعراً واحداً فيهم قد مثل المذهب الرومانسي في مطلع حياته ثم مثل المذهب البرناسي ثم مثل المذهب الرمزي أيضاً ، ذلك هو بودلير (ت ١٨٦٧) . ومع أنني الآن لا أود أن أقول إن ذلك ليس فخراً لبودلير ولا للأدب الفرنسي : أن يمثل جميع فنون الأدب رجلاً واحداً ، لأن ذلك عجز وضيق في النتاج الأدبي - فأنني أحب أن أقول إن هذا الأدب الرمزي قد نشأ عندنا قبل بودلير بألف ومائتي عام من الأعوام الشمسية . لقد كان عندنا في الشعر الرمزي خاصة حميد بن ثور الذي عاش في أيام عمر بن الخطاب (ت ٢٣هـ = ٦٤٤ م) . كان عمر بن الخطاب قد منع القول في الغزل الصريح الذي يذكر الشاعر فيه محبوبته باسمها المعروف ، لأن ذلك كان يثير بين القبائل أو بين الأسر عداوةً ونزاعاً يضطرب بهما اطمئنان الحياة الاجتماعية . فاحتال حميد بن ثور للقول في الغزل الصريح في محبة معينة من بني مالك بأن كَتَبَ عنها بَسْرَحَةَ (شجرة عالية) فقال :

أبي الله إلا أن مَرَحَةَ مالك
 على كُلِّ أفنانِ المَضَاهِ تَرُوقُ (١)
 فقد ذهبَ عَرَضاً ، وما فوق طولِها
 من السَّرَحِ إلا عَشَّةٌ وَمَسْحُوقُ (٢) :
 فلا الظِّلَ من بَرْدِ الضُّحَى تستطيعه ،
 ولا النَّفْسَ من بَرْدِ العَشِيِّ تَنُوقُ (٣) .

-
- (١) اللّفن (يفتح ففتح) : اللّصن . المضاهة : الشجرة الكبيرة . تروق : تزيد في الحسن والبهاء .
 (٢) المشّة : الشجرة القليلة الأغصان والورق . المسحوق : المفرطة في الطول من غير تناسب .
 (٣) الظل : احجاب الشمس في أول النهار . النفى : احجاب الشمس بعد الزوال (بعد نصف النهار) .

فهل أنا - إن عكّلت نفسي بسراحة .

من السراج - موجود علي طريق ؟

ولعل بعض الناس - من أولئك الذين يتعصبون للأدب الفرنسي ،
جهلاً منهم بسائر آداب الدنيا - لا يحب أن يرى في شعر حميد بن
ثور رمزاً يُقابل الرمز عند بودلير . ولكن هذا المتعنت نفسه لا
يستطيع أن يشكر الرمز في الشعر العربي عامة وفي فن التصوف خاصة ،
ابتداءً برابعة العدوية . (ب ١٨٠ = ٨٠١ م) ، وهي التي عاش
شارلمان ملك فرنسا وإمبراطور الغرب في أيامها . ثم مات بعدها
بثلاثة عشر عاماً .

ومن شعر عيسى بن الفارض . (ب ٦٣٢ = ١٢٣٥ م) في الخمر .
(ولكنه يكتب بالخمر عن العزة الإلهية - عن الله - أما الحبيب فكانية
عن محمد رسول الله) .

شربنا علي ذكرك الحبيب مُهدمة

سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكرم^(١) .

لها البدر كاس ، وهي شمس يُديرها

هلال . وكم يبلو إذا مُزجت نجم^(٢) .

ولولا شكاها ما اهتديت لجانها ،

ولولا ستاها ما تصوّرها الوهم^(٣)

(١) الحبيب : محمد رسول الله . المدامة : الخمر المطبوخة بالنار . الكرم : شجر العنب .

والمدامة (هنا) كناية عن المرة الإلهية .

(٢) البدر والشمس والحلال (رجال من شيوخ التصوف المارقين بالله) . النجم (الأثر الذي
تتركه المرة الإلهية في نفوس المتصوّفين) .

(٣) الشذا : الرائحة . آثار التصوف الخافية عن عوام الناس والبادية للمتصوفة الكبار) .
المان : محل بيع الخمر . المارقون بالله والساكون للطريق) . السنا : الضوء الساطع
(ما يروى عن المتصوفة من اتصالهم بالله) .

وقالوا: شربت الإثم . كلاً ، وإنما

شربتُ التي في تركيها عِنْدِي الإثمُ (١)

هنيئاً لأهل الدِّيرِ كم سَكِرُوا بها .

وما شربوا منها ولكنهم همَّوا (٢) .

فأنت ترى أن الرمز في الأصل ليس شيئاً أكثر من المبالغة في الاستعارة والكناية والتورية مع المحاولة للجمع بين هذه الأوجه الثلاثة من البلاغة في نظام واحد . فالاستعارة هي نسبة فعل إلى غير فاعله في العادة ، نحو أبسمُ الفجرُ (أي بدأ بالإشراق ، فأنك شبَّهتَ الفجرَ بإنسان ثم نسبْتَ إليه الابتسامَ الذي هو في الأصل من فعل الإنسان) . والكناية أن تأتي بلفظ دال على حال مادية وأنت تقصد حالاً معنوية يمكن أن تدل عليها تلك الحال المادية التي ذكرتها ، نحو قولك : فلان ضيقُ الصدر (فأنت لا تعني أن مساحة صدره من اليمين إلى اليسار ضيقة ، ولكنك تعني أن ذلك الإنسان لا صبر له على مُعاناة الأمور ولا على احتمال مُناقشة الناس له كما يحتملون هم المناقشة منه) . وأما التورية فهي أن تأتي بلفظ يحتمل معنيين أحدهما قريباً مألوفاً وثانيهما بعيداً مستغرباً ، فيسبِقُ ذَهْنُ السامعِ إلى أنك تعني المعنى القريب المألوف بينما أنت تقصدُ المعنى البعيد الغريب . قد يقول لك رجلٌ : « عظمك الله » ، فتفهمُ من ظاهرِ قوله أنه يدعو الله

(١) الإثم (بكر فسكون) الذنب (بفتح فسكون) . المقصود هنا « الخمر التي يشربها

الناس . وأما التي في تركيها عني الإثم : الخمر (المعرفة) الإلهية .

(٢) أهل الدير : الرهبان النصاري . كم سَكِرُوا بها : كم حاولوا أن يصلوا (باعتزالهم في

الأديرة) إل أن يعرفوا الطريق إلى الله . وما شربوا منها : لم يصلوا إلى غايتهم . ولكنهم

(هموا : حاولوا ، قصدوا) إن حبس النفس في مكان متزل طريق من طرق الانقطاع

عن الناس إلى عبادة الله .

لك كي تُصَبِّحَ عَظِيماً ، ولكنه هو قد يَعْبِي : قَبَطَحَكَ اللهُ عَظِيماً .
عَظِيماً .

هذه كَلِمَةٌ يَسِيرَةٌ في الأغراض والمعاني . أمّا الكلامُ على مباني الشعر ، وهو الفاصل البارز بين الشعر المألوف والشعر المُسمَّى حديثاً ، فسيأتي مُفَصَّلاً في الفصول التالية .

الغناء والإشعر

الغناء تردّد الأصوات على نسقٍ مُعيّنٍ إذا أحدث في النفس أثراً لطيفاً محبوباً : غير أنّ الأصوات قد تكون على نسقٍ معيّن ثم تكون موهلةً لنفس السامع ، سواءً أكانت تلك الأصوات ضئيلةً أو عظيمةً . من ذلك كلمةٌ مثلاً : قَرَقَرَةُ البَطْنِ وصريرُ الباب وصوتُ عددٍ من الحشرات . ومن ذلك أيضاً صوتُ الرعدِ وتحركُ الأدوات الضخمة واضطدامُ بعض الأشياء ببعضٍ .

والغناء يحدث في حنجرة الإنسان وحناجر الحيتوان ، كالطيور خاصةً ، ومن آلاتٍ معروفة كالعود والطبل وأمثالهما ^(١) . وأحبّ العربُ أصواتَ عددٍ من الحيتوان كالغزلان والإبل . ويجعل الشاعرُ الجاهليّ "طَرَفَةً" بنَّ العبدِ صوتَ الناقَةِ "مقياساً" للصوتِ الجميلِ في البَشَرِ ، فقد قال في مَحَلَّتِهِ :

نَبَاهَتِي بِيضٌ كالنجومِ ، وقِيْنَةٌ

تَرُوحُ إلينا بَيْنَ بُرْدٍ ومِجْسَدٍ ^(٢) .

(١) العرب لم يعرفوا كلمة موسيقاً (موسيقى ، موسيقي) ، وهي كلمة دخيلة من اللغة اليونانية ، إلا بعد نقل كتب العلم والفلسفة إلى اللغة العربية في الصور الصاسية .

(٢) التميمي : الجليس في مجلس الشراب (الخمر) . بِيض (الألوان) : أحرار غير أرقابـ

إذا نَحْنُ قُلْنَا : «أَسْمِعِينَا» ، انْتَبَرَتْ لَنَا

على رِسْلِهَا مطرُوفةٌ لم تَشْدَدْ (١) .

إذا رَجَعَتْ فِي صَوْتِهَا خِلَتْ صَوْتَهَا

تجاوَبَ آظَارُ على رُبْعٍ رَدِي (٢) .

والأصواتُ تحدثُ عادةً بثلاثِ طُرُقٍ : بالقرعِ على سطحِ قاسٍ أو بالنقرِ على وترٍ مشدودٍ أو بالنفخِ في أنابيبَ ذواتِ مسافاتٍ ومساحاتٍ مُعيَّنة . وغنَّيَ عن البيانِ أن نقولَ : إنَّ القرعَ والنقرَ والنفخَ يَجِبُ أن تحدثُ في جوٍّ مملوءٍ بالهواءِ . ويحسنُ أن نعلمَ أيضاً أنَّ القرعَ والنقرَ والنفخَ ترجِعُ إلى أصلٍ واحدٍ هو توالي أجزاءِ الصوتِ في فتراتٍ مُتفاوتةٍ ولكن بحسابٍ معلومٍ .

وأولُ مُقَوِّماتِ الغناءِ النقراتُ . ويمكنُ أن تكونَ النقراتُ :

- (اختلطَ لونهن بلونِ شوبٍ غيرِ عربيةٍ) ؛ يعني : لا يجبُ فهمُ . القينةُ : الجاريةُ المغنيةُ . البردُ (بالضم) : ثوبٌ مخطوطٌ . المجد : ثوبٌ مضبوطٌ بالزعفرانِ (لونه أصفرٌ مائلٌ إلى الحمرة) . بين يردُ ومجد (في كلِّ فترةٍ تغيَّرُ ثوبها - أو تلبسُ ثوبين ، كنايةً عن الترفُّ - أو في أولِ شبَّابها ، إذا جعلنا أحدَ الثوبين ، المصنوعَ مثلاً ، للصغيرةِ في السنِّ والآخرُ للمتقدمةِ في السنِّ) . تروحُ علينا : تظهرُ أمامنا وتغيَّرُ مرةً بعدَ مرةٍ .

(١) انبرى : بدأ (بسرعة) . الرسلُ (بكسرِ فسكون) : التلوةُ (الرقُّ والبطء) . حلَّ رسلُك (حلَّ ميتك) : حلَّ مهلك . مطرُوفة : التي تميلُ بطرفها إلى الرجالِ (تنجذبُ إليهم) ، ويمكنُ أن تكونَ التي تبدأُ عملها سريعاً (بطرفةِ عين) . لم تشدَّ (تشدد) تحسُّلُ معنيين : لم تبخلْ علينا بما نطلبُ - لم تتكلفْ الغناءَ باطالةَ الاستعدادِ له قيلَ اليه به . ولعلَّ ابنَ الروميِّ قد زادَ هذا المعنى سهولةً وجمالاً قال :

تفتي كأنها لا تقني من سكونِ الأوصالِ وهي تجيدُ
لا تراها هناك تجحظُ عين لك منها ، ولا يدُرُ وريدُ .

(٢) الترسيمُ : تكرارُ الصوتِ . الآظارُ (بجمعِ ظر) : التي لها ولد (من البشرِ والحيوانِ) . والريحُ : ولدُ الناقةِ في أولِ اللتاجِ (في أولِ موسمِ ولادةِ الإبلِ ، في أوائلِ الربيعِ) . الرضي : المالكُ (الذي ماتَ عقبُ الولادة) .

- متساوية الفترات ولكن مفردة :
 - متساوية الفترات ولكن مزدوجة :
 - متساوية الفترات ولكن متعددة :
- السخ الخ .

وفي هذه الأحوال تكون الأصوات الحادثة من هذه النقرات على وتيرة واحدة (أي هي صوت واحد مكرّر مرّات كثيرة) ولذلك تَمَلَّ منها الأسماعُ والنفوسُ .

وتكون النقرات أحياناً متفاوتة الفترات :

— : . . . / . . . / . . .

— : . . . / . . . / . . .

— : . . . / . . . / . . . / . . . الخ .

مِنْ هذه المجاميع المتفاوتة من النقرات تنشأ النغمات :

— : . . . / . . . / . . . //

ومن النغمات المتفاوتة ، حينما يجتمع بعضها إلى بعض على نسقٍ محسوبٍ ينشأ اللحن .

هذا هو المبدأ الذي قام عليه وَضِعَ العروض (أوزان الشعر) عند العرب . جعل الخليلُ بنُ أحمدَ (ت ١٧٤ هـ = ٧٨٩ م) أجزاء الكلام أنواعاً هي :

— السَّبَبُ (كلمةٌ أو قسمٌ من كلمة) من حروفٍ مُتَحَرِّكٍ وحرف ساكن : قَدَّ ، مَن ، قَلَّ ، مَا ، فَي ، أَوْ ، صَعَدَ (مَنْ صَعَبَ) الخ .

— الوَتْدُ (كلمةٌ أو قسم من كلمة) يتألف من ثلاثة أحرفٍ أحدها ساكن :

• اللقيف المقروق (الحرف الساكنُ بينَ الحرفَيْنِ المتحركين) :
 أنتَ ، قالَ ، مِنْهُ ، عامٍ (من «عامِلٍ» أو مِنْ «عامِلين») الخ .
 • اللقيفُ المقروقُ (الحرفُ الساكن بعدَ المتحركين) : متى ،
 لقدَ ، دَعَا ، مَقَا (من «مقال» أو «مقامات») الخ .
 ومن الأسبابِ والأوتادِ يتألفُ في العَروضِ (علمِ أوزانِ الشعرِ عندَ
 العربِ) أقسامُ التفاعيلِ ، فيجوزُ أن يتوالى فيها :
 — حَرَفٌ متحركٌ فحَرَفٌ ساكنٌ : قَدَ ، في ، ما (منكم ،
 جاري) .

— حرفان متحركان فحرفٌ ساكنٌ : لقد ، دعا ، رمى .
 — ثلاثةُ أحرفٍ متحركةٍ وحرفٌ ساكنٌ : سَمِعَتْ ، غُرِفُ
 (والتنوينُ يقومُ مقامَ السكون) . ولا يجوزُ أن يتوالى في البيتِ من
 الشعرِ العربيِّ أربعةُ أحرفٍ متحركةٍ (سَمِعَكَ ، كُتِبُهُ) أو حرفان
 ساكتان (كالألفِ والبدالِ الساكنَةِ في «مادة») . فإذا أنتَ رأيتَ مثلَ
 هذه المتوالياتِ الشاذَّةِ في بيتٍ من الشعرِ فاعلَمْ أن ذلكَ لضرورةِ
 الشعرِ (لِضعفِ الشاعرِ في المعرفةِ باللغةِ أو لِقُصورِ أذنهِ في تمييزِ
 النغماتِ) .

ويتألفُ من الأحرفِ المتحركةِ والأحرفِ الساكنَةِ ، إذا هيَّي توالَتْ
 على نظامِ الشعرِ العربيِّ ، سبعةُ تفاعيلٍ أو سبعةُ أركانٍ هيَّي (الخطُ
 يُمثِّلُ الحَرَفَ المتحركَ ، والنقطةُ تُمثِّلُ الحَرَفَ الساكنَ) :

- ١- فاعِلُنْ : . — . — . — .
- ٢- فَعُولُنْ : . — . — . — . (ضِد فاعِلن) .
- ٣- مُسْتَفْعِلُنْ : . — . — . — .
- ٤- مَفَاعِيلُنْ : . — . — . — . (ضِدْ مُسْتَفْعِلن) .
- ٥- فاعِلَاتُنْ : . — . — . — . (بِخلافِ مُسْتَفْعِلن ومفاعِلن) .

٦ - مُفَاعَلَتُنْ : --- : --- .

٧ - مُتَفَاعِلُنْ : --- : --- . (ضد مفاعلتن) .

ويتفق في الشعر أحياناً توالي أربعة أحرف متحركة كما يتفق توالي الأحرف المتحركة والأحرف الساكنة على غير النسق الموجود في التفاعيل السبعة السابقة ، ولكن هذه كلها تكون من الجَوَازَاتِ أو من الشَوَازِ .

ومن هذه التفاعيل السبعة جَمَعَ الخليلُ بنُ أحمدَ البحورَ الخمسةَ عَشَرَ : الطويلَ (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) والمديدَ (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) والبسيطَ (مستعلن فاعلن مستعلن فعلن) والوافرَ (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) والكامِلَ (مفاعلن متفاعلن متفاعلن) والمترجَ (مفاعيلن مفاعيلن) والرجزَ (مستعلن مستعلن مستعلن) والرمَلَ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) والسرّيجَ (مستعلن مستعلن فاعلن) والمنسرحَ (مستعلن مفعولات) والحقيفَ (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) والمضارعَ (مفاعيلن فاعلن) والمقتضبَ (مفعولات مستعلن) والمجتثَ (مستعلن فاعلاتن) والمقاربَ (فعولن فعولن فعولن فعولن) . ثم إن الأخفش الأوسط ، وهو أبو الحسن سعيد بن مسعدة البصري (ت ٢١٥هـ = ٨٣٠م) ، استدرَكَ بجزأ آخرَ سمّاهُ «المبتدرك» (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) . وربما جاء التفعيل في هذا البحرَ فعُلُنْ (حركة فسكوناً فحركة فسكوناً) أربعَ مرّات أو فعِلُنْ (ثلاث حركات فسكوناً) أربعَ مرّات .

وإذا كان العروضيون قد عدّوا ستةَ عَشَرَ بجزأ (وزناً للشعر) ، فليس معنى هذا أن الأوزانَ الممكنةَ في نظم الشعر هي ستةَ عَشَرَ فقط . وليس معني هذا أيضاً أن هذه الأوزانَ مستعملةٌ في نظم الشعر على درّجة واحدةٍ من الشبوع . إن العربَ منذ الجاهلية قد توفّروا

في النظم على ثمانية أبحري هي : الطويلُ والبسيطُ والوافرُ والكاملُ
والرجزُ والرملُ والخفيفُ . وتجددُ عدداً من القصائد على السريعِ
والمستقارب . أما ما بقي من الأبحر فكان النظمُ عليها قليلاً أو نادراً ،
ذلك لأن الأبحر الأولى كانت أكثر مطاوعةً للموسيقى وأوسع صلداً
لجَمْعِ المعاني الكثيرة . وربما وجدت مقاطع من الجاهلية على غير هذه
الأبحر الستة عشر .

وعاش العربُ في الجاهلية وفي صدر الإسلام والعصر الأموي
على هذه الأبحر لأن قواعد الغناء عندهم كانت لا تزال بدائيةً
قاصرة . فلما جاء العصر العبّاسي واتسعت الحضارة وعرف العربُ
عدداً مما كان عند الروم والفرس من قواعد الغناء والعزف احتاجوا
إلى أوزان أكثر موافقةً للغناء الحضري والأجنبي فاحتال نَصْرُ منهم
فأكثرُوا النظمَ على الأبحر المجرّوة . من ذلك مثلاً :

— المستطيل (من البحر الطويل) : مغايلان فغولان :

لقد هاج اشتياقي غريب الطرف أجور .

— وهناك منذ الجاهلية بحر (وزن) . يسمّون أن يكون مشطراً

من المتديد ، هو « فاع لانن فاعلن » :

طاف يَبْغِي نَجْوَةً من هلاكٍ فهلك .

— واشتقوا من البسيط عدداً من الأوزان ، فمن الأمثلة عليها :

ماذا وقوفي على ربيع خلا ؟ — أصبحتُ والشيبُ قد علاني (سُحْمِي

مُخلَع البسيط) — سالتُ دُموعي على رِداثي — عجبتُ ما أقرب

الأجل .

— واجتزأوا من الوافر : أعاتبها وأمرها .

والنظمُ على الأبحر المجرّوة من الكاملِ والرملِ والرجزِ كثيرٌ .

والواقعُ أن هذه المجرّوات بحورٌ مُستقلةٌ تأملُ مُعلقةً عشرة

(من البحر الكامل) يُخاطبُ عبلة :

فإذا شربتُ فإنتي مُستهلكٌ مالي ، وعِرْضي وأفِرُّ لم يَكُنْتم .
وإذا صَحَوْتُ فما أَقْصَرُ عن نَدَى . وكما عَلِمْتُ شَمائلي وتَكْرَمي .
ثم تأملُ القصيدة المُنغاة المشهورة لِسَيِّدِ الدِّين زُهَيْر (ت ٦٥٦هـ = ١٢٥٨ م) ومعني من يجزوه هذا البحر نفسه :

عِزِّي غسلي السُّلْوانِ قَادِرٌ ، وَسِوَايَ فِي العُشاقِ غَاذِرٌ .
لي فِي الغِرَامِ سَرِيرَةٌ ، وَاللهُ أَعْلَمُ بِالسَّرَائِرِ .
ثم إِنَّ الحِصَارَةَ اسْتَبَحَرَتْ فِي الأَنْدَلُسِ وَاتَّسَعَ العِثَاءُ وَقَصُرَتْ
الأوزانُ المألوفةُ عَنِ الاستِجَابَةِ للدَّوَاعِي الأَلْحَانِ فَنشَأَ المَوْشَحُ ، وَقَدْ
قَامَ عَلَى خَاصَتَيْنِ فَنِيَتَيْنِ أَساسِيَتَيْنِ :

(أ) استخدام أوزان الشعر التي لم يَكُنْ العَرَبُ فِي المَشْرِقِ قَدْ
نَظَّمُوا عَلَيْهَا ،

(ب) تَنويعِ القَوَائِي فِي المَوْشَحَةِ الواحدة .

وبذلك تَحَوَّرَ الشَّاعِرُ - الوَشَّاحُ - مِنْ أَسْرِ الأَبْحَرِ السَّيِّئَةِ عَشِيرَ
وَمِنْ قِيودِ القَافِيَةِ الواحدة . وَلَقَدْ أَصْبَحَ يُمْكِنُ الشَّاعِرُ الآنَ أَنْ يَنْظِمَ
عَلَى أوزانٍ غَيْرِ مَتْنَاهِيَةٍ مَا دَامَتِ الأَلْحَانُ تُعَبِّئُهَا غَيْرَ مَتْنَاهِيَةٍ ، مَعَ أَنَّ
بَعْضَ هَذِهِ الأوزانِ يَكُونُ قَرِيباً مِنْ بَعْضِ غَيْرِ أَنَّ المُهِمَّ هُنَا أَنَّ
نَعْلَمَ أَنَّ الخَلِيلَ بْنَ أَحْمَدَ لَمْ يَضَعْ أوزانَ الشعرِ ، وَلَكِنَّهُ «جَمَعَ»
الأوزانَ الَّتِي رَأَى العَرَبَ قَدْ أَكثَرُوا النِّظْمَ عَلَيْهَا . وَالشَّاعِرُ العَرَبِيُّ
الْقَدِيمُ لَمْ يَكُنْ يَعْرِفُ أَسمَاءَ هَذِهِ البُحُورِ ، بَلْ كَانَ يَتَّبِعُ سَلَكِيَّتَهُ
النَّيَّةَ فَيَنْظِمُ عَلَى النِّعَمِ الَّذِي يَخْطُرُ فِي نَفْسِهِ .

وَإِذَا أَحَبَّ أَحَدٌ أَنْ يَعْلِمَ صِلَةَ النِّعَمِ بِالشَّعْرِ فَليَسْلُجْ إِلَى الخُطَّةِ
التَّالِيَةِ :

لِيَمْتَرِحَ تَرْكِيباً لُغَوِيّاً : سَارَ الرَّجُلُ فِي الأَرْضِ (فَقَدْ اتَّفَقَ أَنَّ

يكون «تقطيع» هذه الجملة : «مستعملٌ مفاعيلٌ» . ابنُ الآنَ جُسُلاً ذاتَ معنىٍّ متَّصلٍ بمعنى هذه الجملة ، ولتكن تلك الجُمْلَةُ على الوزن نفسه (مستعملٌ مفاعيلٌ ، أو قريباً من ذلك) ، فإنه يَصِحُّ لديك موشحةٌ أو قصيدةٌ من بحر مستقل ، ولكن ليس من الضروري أن يكون ذلك البحر لَحْناً حلواً في اللفظ سائغاً في السَّمْعِ قريباً من النفس . إن العازفَ على «الكمان» يستطيع أن يستخرج بمُرورِ القوسِ على الأوتار أنغاماً لا حَصَرَ لها ، ولكن ليس من الضروري أيضاً أن تكون جميعُ الأنغامِ المُمكنةِ بارعةً أو راضيةً . ومثُلُ هذا يُقالُ في الرَّسْمِ والنَّحْتِ وفي مَزَجِ الألوان وفي كلِّ فنٍّ آخَرٍ .

فالذين يقولون اليومَ بالتَّنْظِيمِ على «تفعيلة» حديثة (جديدة) — ويَقْصِدُونَ أنها لم تَخْطُرْ للخليل بن أحمد أو للعرب — قليلو العلم بالشعر وبالفناء معاً . والذين هُمُ أبعدُ في الجهل من هؤلاء إنما هُمُ أولئك الذين يُحاولون أن يَنْقُلُوا شيئاً من الشعر الأجنبي بوزنه إلى اللُّغة العربية ثم يَظَنُّون أنهم قد ابتكروا في صناعة الشعر شيئاً . إن أوتارَ العود أو أوتارَ «البيانو» ليست عربية ولا فرنسية ولا زَنْجِيَّة ولا صينية . إنها أسلاكٌ معدنية طبيعية ذواتُ أطوالٍ مُعيَّنة يخرجُ من التَّنْقِرِ عليها نغماتٌ نَسَبُها عربية أو زَنْجِيَّة أو إنكليزية لأنَّ العرب أو الزنوج أو الإنكليز قد تعودوا استخراجَ هذه النغمات أو أَلِفُوا سَمَاعَها .

ولعلَّ قراً من هؤلاء سَمِعَ جَيَّون إذا قُلْتُ لهم إنَّ المَشْرِقَ مارتن هارتمان ^(١) قد درس تفاعيل الموشحات فوجد أنه يركب منها «أوزان»

(1) Das arabische Strophengedicht, I. Das Muwassah, von Martin Hartmann, Weimar (Emil Feiler) 1897. (In Semitischen Studien, herausgegeben von Carl Bezold, Heft 13/14).

تبلغ مائة وستة وأربعين عدداً. ثم وجه أنه يمكن أن يترشح من هذه الأوزان أوزان أخرى تبلغ بعدد الأوزان إلى مائتين وثلاثة وثلاثين. ثم إن هذه الأوزان ليست كل منها يمكن أن ينظم عليها شعراً في اللغة العربية. أو في غير اللغة العربية (لأن القضية قضية الخان موسيقية عندنا وعند غيرنا)، ولكنها الأوزان التي اتفق لما رتب هارتمان أن يحجها عليها أمثلة من الموشحات. وربما كان هنالك موشحات قد ضاعت أو لم يستطع هارتمان أن يطلع عليها، وهي - وهذا ممكن - على غير هذه الأوزان أيضاً.

من أجل ذلك يحسن بأولئك الذين يفتخرون بأنهم ينظمون على نهج جديدة أن يطلعوا أولاً على شيء مما يجري فيه الكلام في هذه الدنيا. إن هؤلاء إذا كانوا يجهلون شيئاً فليس معنى جهلهم أن ذلك الشيء غير موجود.

ولما رتب هارتمان قد أورد على أوزان الموشحات التي درستها نماذج من هذه النماذج (ص ١٩٣-١٩٨):

ما حال صب ذي ضي وأكتاب

أمرضه يا ويلته الطيب

ألا بأبي من ضمته ضنري

وأذنيه قطعاً وهولا يندري

بندري بعداً وانتكست الدم حصيداً

صبري نكداً وانقلب الحسب سقيماً

تالله أيا من أخذت العقل وسوا

بالله عليك أيتها الساري بالانحسان

ان جرت سحر بالحصى والأثقل والبان

إن هؤلاء الوشاحين وأمثالهم لم ينظموا على البحور التي جمعها

الخليل بن أحمد، ولكنهم أيضاً لم يشتموا الخليل بن أحمد، ولا هم أيضاً عابوا الشعر العربي ورموا الشاعر العربي بالقصور لأنهم نظموا على أوزان لم يعرفها امرؤ القيس ولا الفرزدق ولا ابن الرومي ولا المتنبّي ولا عُمتر بن الفارض، أو لم يجدوها صالحة لنظمهم.

واللغات الأجنبية (الحديثة كالإنكليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية، الخ) فقيرة في العروض (أوزان الشعر) لأنها لغات ناشئة ليس لها ضابط صحيح في اللفظ: متى يكون المقطع فيها طويلاً أو قصيراً، متى يكون على المقطع نبرة أو لا يكون نبرة، كيف نلغظ حرف العلة مثلاً (وخصوصاً في الإنكليزية والفرنسية)، تلك كلها أشياء راجعة إلى الاستعمال، والاستعمال في هذه اللغات مختلف جداً (أنت لفظ الكلمة الإنكليزية لفظاً بترطانياً أو أميركياً؟ — هنالك آراء في ذلك متنافرة، حتى قيل إن اللغة الإنكليزية بطل استعمالها في الولايات المتحدة منذ مائتي عام). إن العروض موسيقى، والموسيقى تحتاج إلى تقسيم للكلمات مسطراً جازماً. من أجل ذلك استعار أهل اللغات الأوروبية الحديثة علم أوزان الشعر من اللغة اليونانية — لأنها لغة قديمة مستقرة وطبقوه على لغاتهم. والذي يبدو أيضاً أن علم العروض في اليونانية لم يكن واسعاً ولكنه كان ذا قواعد ثابتة.

أخذ علماء الشعر الأوروبيون عن اليونان أربعة أجزاء من الضاعيل، وهم يسمونها أقداماء (تشبيهاً بأقدام البشر) أو خطّوات (على المجاز: مقدار ما يخطو الإنسان بقدمه). وهي التي تلي:

١- ذو الوتد المجموع أو القيف المقروق في عرفنا (وهم يسمونه آيانب ويتألف عندهم من مقطع قصير يتلوه مقطع طويل) ومثاله عندنا «فرو» (نحو: دعا — فتي — لقد، الخ).

٢- ذو الوتد المفصول أو القيف المقروق في عرفنا (ويسمونه تروشي،

ويتألف عندهم من مقطع طويل يتلوه مقطع قصير - بخلاف
السابق) ومثاله عندنا : فاع (نحو : عاد - منك - أمس ، الخ) .

٣- ذو الوند المبروق والوند الخفيف (وهم يسمونه ذاكيل ويتألف
عندهم من مقطع طويل يتلوه مقطعان قصيران) ومثاله عندنا فاعِلُ
(نحو سالم (بلا توين) - يلعب - سيرك ، الخ) .

٤- ذو الوند الخفيف والوند المقرون (ويسمى عندهم أنابنت ويتألف
من مقطعين قصيرين يتلوهما مقطع طويل - بخلاف السابق) ومثاله
عندنا : فَعْلُنْ بثلاثة متحركات وساكن ، نحو : جَمَلٌ - لَعِينُوا
- قرأت (هي) ، الخ .

هذه هي الأوزان الأربعة المعمول عليها في الشعر الأوزونبي . ولا
مانع عندهم من أن يتألف كل بيت (شطر) من « قَدَم » (جزء)
واحد . مثال ذلك من الوزن الأول (الأيamb) :

Thus I
Pass by
And die
As one
Unknown
And gone.

ويجوز أن تكرر هذه الأزواج من المقاطع في البيت الواحد مراراً
على القانون التالي :

هـ (الأيamb) : الواحدي والثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي ،
والسداسي (ويسمى الاسكتلزي لأنه استعمل في قصيدة بالفرنسية
القديمة تتعلق بالإسكندر الكبير المقلوني ، وهو قليل الاستعمال في
الانكليزية - ولعله يشبه الرجز عندنا) والسباعي .
نحن نستطيع أن نقول (ما دامت القضية قضية ترتيب للتفاعل) :

Thus I pass by and die
As one unknown and gone.

وكذلك يجوز لنا أن نقول :

Thus I pass by
and die as one
unknown and gone.

من غير أن يخل شيء من الوزن (مين الموسيقى : من اتساق
النغم في لحن قبله الأذن) ومثل هذا تماماً عكس أن يكون في اللغة
العبرية :

نظم سلم بن عمرو الخاسر (ت ١٨٦ = ٨٠٢ م) رجزاً
(مستعلن ست مرات) مديح به الخليفة العباسي موسى المهادي قال
سلم الخاسر :

موسى المطر غيث بكر	ثم انهر	النوى الميزر
كم اعظم ثم ابتسر	وكم قدر	ثم غفر
عدل السير ياني الأثر	خير وشر	فقع وضر
خير البشر فرع مضر	بدر بدر	والمفتخر

هذا الترتيب مجزوء (أي حذف من تفاعل كل شطر منه تفعيل
واحد) :

مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن

ويمكن نستطيع أن نجعله مشظوراً (أي أن نختم كل شطر منه
من ثلاثة تفاعل بقافية) : كقول ربيعة بن العجاج (توفي نحو
١٤٥ = ٧٦٢ م) :

يا فضل يا ابن الأنجم .. الأبراج
أنتد إسن كل مصطفى .. مراح

سهلُ الْحَيَا خالصُ الدياجِ
 خَوَاصُ كُلِّ غَمْرَةٍ - فَزَاجِ
 للكَرْبِ في يومِ الوغى الْمَوَاجِ
 فإذا نحن رَجَعْنَا إلى آيَاتِ سَلَمِ الْخَاسِرِ اسْتَطَعْنَا تَرْتِيبَهَا مَشْطُورَةً
 هكذا :

مومى المطرُ غيثٌ بَكَرَ ثُمَّ انْهَمَرَ
 ألوى المِرْزَ كَمْ اعْتَسَرَ ثُمَّ ابْتَسَرَ
 وَكَمْ قَلَدَرَ ثُمَّ غَفَرَ عَدْلُ السَّيْرِ
 باقى الأثرُ خَيْرٌ وَشَرُّ نَفْعٍ وَشَرُّ
 خَيْرُ البَشْرِ فَرَعٌ مُضَرٌّ بَدْرٌ بَدْرٌ
 والمفتخر .

وكذلك نستطيع أن نرتبه تماماً (مستغلين ست مرات في شطرين) :
 مومى المطرُ غيثٌ بَكَرَ ثُمَّ انْهَمَرَ
 ألوى المِرْزَ كَمْ اعْتَسَرَ ثُمَّ ابْتَسَرَ
 وَكَمْ قَلَدَرَ ثُمَّ غَفَرَ عَدْلُ السَّيْرِ
 باقى الأثرُ خَيْرٌ وَشَرُّ نَفْعٍ وَشَرُّ الخ .
 ويصح ترتيبه مسلوماً (تفجيلاً واحداً من ستة تفاعيل) :

مومى المطرُ

غيثٌ بَكَرَ

ثُمَّ انْهَمَرَ

ألوى المِرْزَ

كَمْ اعْتَسَرَ الخ .

وإذا نحن أحببنا ترتيبه حديثاً (حسيب المعنى وفي أشرطة
 متفاوتة) :

مومى المطرُ غيثه بَكَرَ ثُمَّ انْهَمَرَ .

ألسوى المرد
 كم اعترض ثم أينسر
 وكم قدر ثم غفر عدل البير
 ياقي الأئسر
 خير وشر فقع وضر
 خير البشر فرع مضر بدر بدر
 والمقتصر .

وليس من الضروري أن يقول أحدنا خنسين مرة إن هنالك موسيقى
 (وليس ثمة موسيقى غربية أو شرقية ولا موسيقى عبرية أو فرنسية
 إلا إذا غنيت بلغة قوم على ما ألفوا) . وكذلك ليس هنالك وزن
 عربي ووزن إفريقي (لأن الوزن موسيقى) . وفي اللغة نفسها لا نجد
 الفرق كبيراً بين الشعر والنثر ، فكل كلام يجري على لسان قائله
 بحسب وزن مخصوص .
 حينما كنت أعلم الصروس كنت أضرب أمثلة للطلاب من
 الاعلانات التي يفتخرونها على الجدران وأريهم أن هذه الاعلانات
 التي كان يكتبها عوام الناس كانت كلاماً موزوناً (وهي لم تكن شعراً
 بطبيعة الحال) . من ذلك مثلاً :

بيت برسم الأجرة - على طريق البسطة - نؤجره في السنة الفخ .
 وقبل الحرب العالمية الأولى كانوا يحثون الناس على العلم ويكتبون
 على جدران الطريق - ولم يكونوا يفتصلون أن يقولوا شعراً - ومع
 ذلك فقد يأتي كلامهم موزوناً . كانوا يكتبون :
 تعلم ، يا فتى ، فالجمل صار .. ولا يرضى به إلا الحمار .
 ومن أجمل ما يستشهد به في هذا الباب رسالة لإبراهيم بن
 العباس الصولي (ت ٢٤٣ هـ) وكان شاعراً ومترسلاً ، كتب يوماً عن

لسان أمير المؤمنين، الى بعض الخارجين على الخلافة يتوعدده، رسالة قصيرة هي :

« أما بعد ، فإن لأمير المؤمنين أناة ، فإن لم تُغْنِ عَقَبَ بعدها وعيداً . فإن لم يُغْنِ أَغْنَتْ عَزَائِمُهُ . والسلام . »

هذه الرسالة التي هي نثر بلا شك يُمكن أن يَخْرُجَ منها بيتٌ كاملٌ بحسب ترتيب الكلمات في الرسالة نفسها ، هو :

أَنَاة ، فإن لم تُغْنِ عَقَبَ بعدها وعيداً . فإن لم يُغْنِ أَغْنَتْ عَزَائِمُهُ وردَ هذا النص في وقيات الأعيان لابن خلكان (حقه الدكتور

احسان عباس - دار الثقافة ، بيروت) ١ : ٤٤ . ولو ذهبتنا في النصوص العربية كلها لوجدنا نماذج من مثل ذلك كثيرة . ثم يأتي :

• (التروشي) : الثلاثي والرباعي والثماني .
• (الدكيلي) : الثنائي والسداسي .

• (الأتابسي) : الثلاثي (ويلخه جَوَازٌ من الآيامي) والرباعي والخماسي والسداسي (ويلخه جَوَازٌ من الآيامي) والسباعي .

• • ورَبِحَا نَظَمُوا عَلَى وَزْنَيْنِ آخَرَيْنِ :

— ما يمكن أن يسمى المعلول ، وهو يقوم على حذف أحد حرفي العلة إذا التَقَيَا (في آخر الكلمة ثم في أول الكلمة التي تليها) .

— وهناك نوع آخر يسمونه « لا مقطعي » .

والأصل في التافية عندهم أن تكون مزدوجة^(١) : كل بيتين (كل

(١) المقصود بالتافية المزدوجة هنا ما نعرفه في ترواني بحر الرجز العربي : كل شطرين من بيت عربي واحد على روي واحد ، كقول أبي الطاغية :

كنا قضي إه ، فكيف أصنع ؟ والصمت ، إن فاق الكلام ، أوسع .
وكل خير تبع القتل ، وكل شر تبع الجهل .
من يسل الناس عن عليهم ؟ يؤسى لمن حاجه اليهم .

شَطْرَيْنِ بِحَسَابِ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ) عَلَى رَوْيٍ وَاحِدٍ :

No white nor red was ever seen
So amorous as this lovely green.
Fond lovers, cruel as their flame,
Cut in these trees their mistress name.

أو

J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville,
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
Que quand je me produis par la bouche d'autrui.

وضاق الشعراء الأوروبيون ، منذ زمن بعيد بتلك الأبحر الأربعة وهذه القافية الواحدة— منذ نشأة الشعر الفرنسي في ظلّمة العصور الوسطى . من أجل ذلك استعار رواد الشعر الأوروبي الحديث نظام الوزن العربي ونظام القافية العربية في الموشحات خاصة وفي الأزجال أيضاً .

وأفاق النقاد الأوروبيون على هذا الاختلاف بين الأوزان والقافية من الشعر اليوناني واللاتيني من جانب والشعر الأوروبي من جانب آخر . وداروا كلهم في مصدر ذلك التبدل . وزعم نفر من مورخى الأدب عندهم أن هذا الشعر الجديد قد جاء من الشعر الوطني (العامي) في فرنسا وإيطالية وإسبانية وألمانية (ومن الأغاني الشعبية ، وقال آخرون : جاء ذلك من الترانيم الدينية . ولكن هذه النظريات القاصرة زادت المشكلة تعقيداً . إن خصائص الشعر الأوروبي الجديد كانت خصائص جديدة ولم يكن منها شيء في الشعر الوطني (إذا كان هنالك عندهم — في ذلك الزمن البعيد — شعر وطني) ، ولا كانت موجودة في الأغاني الشعبية . وفي كل أمة منذ فجر التاريخ أغان شعبية غير أننا نحن لا نبحث فيما إذا كان في إسبانية مثلاً أغان شعبية أو لم يكن فيها أغان شعبية . نحن نرى خصائص جديدة في الأوزان والقوافي ونريد أن نعرف

من أين انحدرت إلى الشعر الأوروبي . لأنها ليست موجودة في نماذج
المرويات في أوربية . وأما الترانيم الكنسية (الدينية المسيحية) فكانت
بطبيعتها أبعد في خصائصها عن هذا الذي نراه في الشعر الأوروبي
الحديث .

ثم طرحت النظرية الغربية على العالم وكان لها سبيل من التاريخ
ومن الأدب معاً .

وحدث في تاريخ الشعر الأوروبي ما يحدث مثله عادة في كل
ميدان من ميادين الحياة : ظل نفر من الشعراء الأوروبيين إلى اليوم
يتظنون على النمط اليوناني اللاتيني : على الأوزان الأربعة وما يمكن
أن يفرح منها وعلى القافية الواحدة . ولكن نفر آخرين حاولوا منذ
نشأة الشعر الأوروبي الحديث أن يتحرروا من القيود اليونانية واللاتينية
في النتائج الأدبية . وكان رائد هذا الشعر الأوروبي الحديث غليام
التاسع (١٠٧١ - ١١٢٧ م) صاحب أكويتانية (جنوبي فرنسا) فإنه
كان شاعراً بارعاً — وهو أقدم شعراء فرنسا في اللغة الرومانية (أو الرومانسية
المشتقة من اللاتينية) . لقد بقي لنا من شعره إحدى عشرة قصيدة
ثلاث منها على نمط جاف وسائرها يفيض حياةً وجمالاً . والذي
اتفق عليه الدارسون أن القصائد الثلاث كانت من طور غليام الأول
(قبل هجرته إلى الأندلس في طريقه إلى المشرق في حملة صليبية)
وثان من طوره الثاني بعد رجوعه من المشرق . ولعل غليام قد بقي
على تلك القصائد الثلاث لتكون شاهداً على عهدته القديم بالشعر لا لأن
تلك القصائد تستحق البقاء إلى جانب شعره الجديد . أما تأثر غليام
بشكل الموشحة الأندلسية فيمكن أن يرى واضحاً في المثل التالي :

Ail com' es escabelada	ما لَدَتْ لي شربٌ راح
La fals' a razo daurada	على بساطِ الأفاحي
Denan totas vai triada;	لولا هضمُ الوشاح
Val ben es fols qui s'i fia.	إذا أسا في الصباح
De sos datz	أو في الأصيل
C'a plombatz,	أضجى يقول :
Vos gardatz,	ما للشمول ؟
Qu'enganatz	لَطَمْتُ خَدَي .
N'a assatz,	وللشمال
So sapchatz,	هَبْتُ فَمَال
E mes en la via.	غصنُ اعتدال .
	ضَمْتُ بُرْدِي .

وكان من عادة أولئك الوشاحين أن يجعلوا كلَّ مَوْشَحَةٍ سبعة أبيات (أدوار أو مجاميع من الأشطر) ، وكان كلَّ دَوْرٍ ينتهي بـلازمة تُشَبِّهُ (بوزنها وقوافيها) مطلع تلك المَوْشَحَةِ . وكنتُ نرى عند هؤلاء الشعراء الأوروبيين الأولين ذلك الترتيب نفسه وذلك القانون نفسه .

وكثر التأثير بنظام الشعر العربي (في الوزن والقافية) فنظَّم الشعراء في الفرنسية والانكليزية والإيطالية وغيرها على هذا النظام . ولا حاجة إلى الاستشهاد على ذلك ، لأنَّ الذين يَعْرِفُونَ اللغات الأجنبية يَعْرِفُونَ المقطوعة (سونت sonnet) واختلافَ أشطرها في الوزن ويعرفون

(١) أبو بكر الأيبض عماد بن أسد الانصاري شاعر مشهور ووشاح أندلسي توفي بمدينة
٨٥٢هـ (١١٣٠م) ، وهو ماسر لغليام التلمح .

ترتيب القوافي فيها . ولا بأس في أن نرى هذه المقطوعة من شعر شكسبير :

Under the greenwood tree
Who loves to lie with me,
And tune his merry note
Unto the sweet bird's throat —
Come hither, come hither, come hither!
Here shall we see
No enemy
But winter and rough weather.

Who doth ambition shun
And loves to live l' the sun,
Seeking the food he eats
And pleased with what he gets —
Come hither, come hither, come hither!
Here shall we see
No enemy
But winter and rough weather.

الجدل في الفن والأدب

في عام ١٩٣٦ أقيم في مدينة مُنشن (مونيخ) في ألمانيا معرض "الفن المشوه" entartete Kunst وعُرِضَتْ فيه رسومٌ ومنحوتاتٌ غابَتْها تبيانُ أخطارِ حركةٍ فنيّةٍ في الظاهرِ ترمي في حقيقتها الى تشويه عقول الناس.

منذ مطلع هذا القرن دأبَ نَقَرٌ من الناس على العمل على نتائجٍ مخالفةٍ في منظهِرةِ المثلثاتِ في الطبيعة وفي السلوك الإنساني : كانت حجةٌ هؤلاء أن لا فائدة من نقل الأشياء من الطبيعة لِعَرْضِها من خلال العمل الفني كما تبدو في الطبيعة ، بل يجب عرض تلك المظاهر من الطبيعة ومن السلوك الإنساني كما هي في حقيقتها الغائبة عن عيوننا ، تلك الحقيقة التي يتخيلها أولئك الذين دفعوا هذه الحركة في عالمنا .

سأشير الى بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣ م) لأنني أريدُ أن اتخذَ مثلاً من حركة لا أن أوزعَ حركاتِ الفن المشوه . كان والدُ بيكاسو هذا فناناً رسّاماً وأستاذاً للفن في أكاديمية الفنون الجميلة في برشلونة (اسبانية) . وعلى بيكاسو الأب تلقى بيكاسو الابنُ أولَ الدروس في الفن .

انتقل بيكاسو الابن ، عام ١٩٠٤ ، الى باريس واستقرَ فيها . وكان

إلى ذلك الحين رساماً على النمط المألوف . وبين عام ١٩٠٦ و عام ١٩١٠
 خطف له مع صديقه وزميله جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣م) أن يبدأ
 حركة الرسم التكعبي . (رسم الأشياء بخطوط مستقيمة تنحرف في الأكثر
 على زوايا قائمة ، لا على خطوط منحنية) . وقد استطاع بيكاسو بموهبته
 العامة أن يصنع أشكالاً تكعيبية موحية تكشف عما وراء الأجسام
 المادية - في خياله هو - من الأعماق الحسية في عالم الطبيعة ومن الصور
 المشتزعة من النفس الإنسانية (كان بيكاسو في الحقيقة يضع بالخطوط
 والألوان على الورق تلك الأحيولة التي كانت تراءى له في تلك الأشياء ،
 لا صور تلك الأشياء نفسها) . غير أن الأمر لم يطل بيكاسو قبل أن
 يعود أدراجه إلى الطرق المألوفة في الرسم . أما الرسم التكعبي فبقي
 عنده جانباً عارضاً في إنتاجه الفني . ومع ذلك كله فإن بيكاسو هذا لم
 يتصل برسومه المألوفة وبرسومه التكعيبية إلى مستوى يجعله قريباً من كبار
 الفنانين في إيطاليا أو هولندا أو إسبانيا أو انكلترا أو ألمانيا أو فرنسا أو
 في الولايات المتحدة . إن انصراف بيكاسو حيناً عن الفن المألوف كان
 لأنه لم يكن قادراً على مزاجمة أصحاب الفن المألوف ، ولا أراني أجنب
 الحقيقة أيداً . إذا أنا قلت إن في العالم - في كل مكان - أفراداً صنعوا
 رسوماً أعظم قيمة من رسوم بيكاسو ثم لم ترد أسماؤهم في دوائر المعارف
 ولا في كتب الفن المفصلة .

وليس يدعاً في التاريخ الثقافي - في تاريخ الرسم أو تاريخ الغناء أو
 تاريخ الشعر - أن يُجانب شخص ، على قدر من العبقرية ، كما كانت
 حال بيكاسو ، سمته المألوف مرة بعد مرة . ولكن من المستغرب أن
 يتخذ نفر من أولئك الذين لا موهبة لهم في شيء البتة ذريعة من ذلك
 فيأتوا بنتائج مشوهة مقيم بحجة أن مثل هذا العمل قد برع فيه - وأجازه -
 رجل على شيء من العبقرية مثل بيكاسو . فإذا نحن قبلنا من بيكاسو

عدداً من الأشكال الخفيفة ، الى جانب أشياء من أعماله الجديدة ، فليس معنى ذلك أن نقبل من جميع العاجزين أو الخائنين نتائجاً غشاً ستخيف لأنهم لا يستطيعون أن يقوموا بعمل جدي في ميدان من ميادين الحياة . ورواج هذا الفن المشوه يرجع الى أن كثيرين من الناس مترضى الأفواق لا يستسيغون « لوحة » من رسم روافيل — لأن مداركهم عاجزة عن ذلك — فيطلبوا تلك الأشكال التي يظنون أنها موجودة في خيالهم المريض . ولعلهم على شيء من الحق لأنهم يميلون الى ما يألون فعلاً في بيتهم الضيقة . ان فهم صورة لروفايل أو قصيدة لامرئ القيس أو لأبي تمام أو لشوقي تقتضي أمرين : قدراً سيراً من الذكاء ثم قدراً أكبر من الثقافة (من العلم باللغة والتاريخ والفلسفة والاجتماع والفن) . فإذا لم يكن عند نفر من الناس شيء من ذلك مالوا بطبعهم الى المألوف عندهم والمألوس لديهم ، كالطفل الذي يحب اللعب بالخرز الملون لأنه لا يدرك قيمة اللؤلؤ والماس .

وليست مشكلة الخاصة والعامة خاصة بنا أو عامة في قومنا فقط ، بل هي مشكلة البشر أجمع . أذكر من أيام دراستي في ألمانيا أن التمثيل الغنائي (الأوبرا) موسماً قصيراً (شهراً في العام) في مدينة برلين . فلو قررنا أن دار الأوبرا تتسع لألفي مشاهد وأنها كانت تمتلئ في كل ليلة لكان عدد الذين يشاهدون التمثيل الغنائي ستين ألفاً من سكان كان عدد هم يومئذ مائة مليون . فتكون النسبة ستة أشخاص في كل عشرة آلاف (هذا إذا جعلنا النظارة كلهم ممن الألمان ، بينما قسم كبير منهم يكون عادة من الأجانب) . وكنت عرض جدلاً أن مثل هذا الموسم يقام في عشر مدن ألمانية ، فإن الذين يشاهدون « الأوبرا » حينئذ يصبحون ستة في الألف .

ثم إنني أذكر أنه كان يعرض في الأيام التي قصبتها في ألمانيا

— خمسة وعشرين شهراً — روايتان تمثيليتان شعبيتان عنوانُ إحداهما «حينما يصبح الديك» وعنوانُ الثانية منهما «ضجة في الجانب الخلفي من البيت». كانت تانك التمثيليتان تُعْرَضَانِ ، في وقت واحد ، في عدد من مدن ألمانيا وفي معظم أقسام كل مدينة من تلك المدن . وأذكرُ أنهما كانتا تُعْرَضَانِ يومَ وطلعت قدماي أرض ألمانيا . ثم غادرتُ تلك البلادَ وعرضُ هاتين التمثيليتين مُستمر .

ولا شك في أن الجمهور الذي كان يملأ القاعة بالضحك كلما شدت امرأة شعر امرأة أخرى أو إذا قال رجل لآخر : ما أشبهك برغيف مملوء بالحقائق (الحقائق) لا يستطيع أن يُسرَّ بمشاهدة مُغَنّاة «تانهويزر» .

لا بد من كلمة في تانهويزر سأوردُها في المتن ، وإن كان المنتظر أن تكون في الحاشية : Tannhauser :

«تانهويزر» مغنّاة تاريخية نَظَّمَ شعرَها وألَّفَ موسيقاها ريشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣ م) . أحد كبار الموسيقيين والشعراء في ألمانيا . وقد استفاد فاغنر عقدة هذه المغنّاة من حياة الشاعر الوجداني الألماني تانهويزر (نحو ١٢٠٥ - ١٢٧٠ م) ، وكان من القُرَّسان الجيرمان الذين جاءوا في الحملة الصليبية السادسة التي قادها الامبرطور فريدريك الثاني الألماني ، سنة ١٢٢٦ هـ (١٢٢٨ - ١٢٢٩ م) . وقد آتم فاغنر وضع هذه المغنّاة في ٢٢ / ٥ / ١٨٤٣ م ثم آتم موسيقاها في ١٣ / ٤ / ١٨٤٥ م . وفاغنر نفسه يعدّ هذه المغنّاة رائعة مرّدة وجه من الشعر المألوف (الكلاسيكي) . ومن الموسيقى المألوفة . ولقد تسرّب إلى نفسه الندم على وضعها فقال : «بهذه المغنّاة أصبلت حكماً بالموت على نفسي» ، وأراني لن أستطيع أن أعيش في مُجابهة هذا العالم الفني الحديث . كان فاغنر يعني أن العالم في أيامه كان ينجرّف في ذلك المسيل الجنوني إلى

التجديد في الشعر وفي الموسيقى وفي الرسم وفي ... فلماذا يتضح مسرحية على الأسس المألوفة في أسس المدارك المألوفة ؟

ولكن المغناة « تانويذر » عاشت ثم وطلبت شهرة فاغتر وطنياً ودولياً ، مما يدل على أن العالم لا يخلو من أهل الذوق السليم ومن أهل المعرفة الصحيحة بالأدب الجيد وبالموسيقى الجيدة .

ولكن الصعوبة الكبرى التي اعترضت فاغتر في وضع هذه المغناة كان التوفيق بين الموسيقى ومشاهد التاريخ إذا انتقلت تلك المغناة من الأوراق المكتوبة إلى أفواه الممثلين وحركاتهم على المسرح . إن أحداث هذه المغناة كثيرة ومختلفة ومتلاحقة . ولم يكن المطلوب فقط أن يعبر الممثلون المنشدون عن روح تلك المغناة كما جاش ذلك الروح في نفس فاغتر ، بل كان المطلوب أيضاً نقل الشعور بذلك كله إلى النظارة .

ولما استطاع فاغتر أن ينجح في التوفيق بين الموسيقى ومشاهد التاريخ في التأليف ، انتقلت الصعوبة إلى المشرفين على المسرح ثم كان العبء الأثقل على عاتق « مصمم » المناظر (الذي يحرر من على أن يكون ما تراه العين على المسرح موافقاً لما تسمعه الأذن) لا على عاتق المخرج (الذي يتولى توزيع الكلام بين المنشدين) .

لا ريب في أن مشاهدة « مغناة تانويذر » تحتاج إلى شروط . كما هي الحال في مشاهدة معظّم المغنّيات : يجب أن تقرأ المسرحية قبل الحضور إلى مشاهدتها قراءة صحيحة . ويجب أن تكون غارماً بالإطار التاريخي الذي تدور فيه ، وبالحياة الاجتماعية المعاصرة لها أيضاً . ثم يجب أن تكون على شيء من الثقافة الموسيقية حتى تستطيع (قبل أن تفهم الكلام والموسيقى والإنشاد والأهداف) أن تبقى في كرسيتك ساعتين (على فترتين) لا تتحرك وأكاد أقول : لا تنفّس . أذكر - وكنت في الصفوف الأمامية - أن شخصاً في الصف الذي

أمامي أثرت فيه الموسيقى فأخذت يدهُ تتحركُ . فتقدم منه أحدُ الحُرَّاسِ الواقفين في أطرافِ الصالة ليمثل هذه الأحوالِ - وكأنه يمشي في الهواء - ولمسَ طرفَ كتفيه ليشبَّههُ إلى أن مثَّلَ هذه الحركةِ لا تجوزُ :

تخيَّل الآنَ واحداً من أولئك الذين يَجِدُ بِهِمْ أبو شين وأبونون أو يُعْجِبُهُمْ توتو وموتو - ثم لا يَصْبِرُ في أثناء التمثيل عن « الطقطقة » بيزر البطيخ وأكل التمرس وعن التلحين والقيام بين حين وآخر ، أو كلما شاء ، من أواسط الصفوف ليشرب زُجاجة سيموسينا أو يشترى « ساندويش دجاج » ثم يقوم ثانية وثالثة ... ليُفْرغ ما كان قد شربه أو أكله ، تخيَّل أنك تريدُ من هذا الشخص أن يحضِرَ مُغَنِّاة تانهاوزر في أوبرا برلين .

كان ذهابي إلى الأوبرا ورجوعي منها بالسيارة (ولاً فكيف يستطيعُ إنسان أن يسيرَ مسافةً طويلةً أو قصيرة وهو يلبسُ « سموكج » إجباراً) . وكان ثمنُ البطاقة عشرةَ ماركات . وكان مجموع ما كتفني حضورُ تلك المُغَنِّاة عشرين ماركاً كانت في ذلك الحين (عام ١٩٣٦ م) ثمنَ عشرينَ وجبةً في مطعمٍ مُحترَم (طَبَّيقَيْنِ معَ السلطة والحلوى ومع الخبز والماء طبعاً) أو أربعِ وجباتٍ مُتفرقةٍ في أكبرِ مطاعمِ البلد . ومع كل ما ادَّعى جماعاتُ من الناس لبيكاسو عبقريةً في هذا التشويه في الخطوط والألوان وفي الموضوعات فإن بيكاسو نفسه لم يَبْقَ ثابتاً على مذهبه التكعبي ، مما يدلُّ على أن انصرافه إلى التكعيب كان غطاءً على عجزه في الفن المألوف (الكلاسيكي) . وشهرة بيكاسو - كشهرة كثيرين من أمثاله - لا تقومُ على عبقريةٍ فيه ، بل على غيرِ عبقريةٍ في الذين يُعْجَبُونَ به . وإلاً فلماذا كان هذا الذي جاء به بيكاسو وأضرابه فنّاً ، فإن منحوتات فيدياس وبراكستليس اليونانيين ولوحات

زوفابيل الإيطالي ورمبرانت الهولندي وفالسكوآز وغويا الاسبانيين وهولباين الكبير وابنه هولباين الصغير الألمانيين ودافيد الفرنسي وراينولدس ورومني الإنكليزيين تُصَبِّحُ حينئذٍ أشياء باطلة .

والذي اتفق في فنّ الرسم اتفق مثله في الشعر . فمنذُ الرُّبعِ الثالثِ من القرنِ التاسعَ عَشَرَ ثارتْ عاصفةٌ هَوَّجاءٌ في وجهِ « النظم المألوف » (التقليدي ، الكلاسيكي) وعلى رأسها غوستاف كان (أو كاهن ، أو كوهن) ثمّ اتجهتْ نحو الشعر الحر (المطلق من كلِّ قاعدة من قواعد النظم : أشطره مختلفةُ الأطوال بلا وزن وقوافيه متعدّدة أو مُهْمَلَة) . لقد تملّص غوستاف كان من كلِّ قيدٍ وادّعى أنّه يريدُ أن يُقيمَ « الخلقَ الشعريَّ » (الابتكارَ الفنّي) على الشعورِ الشخصيِّ وحدّه و المتمثِّلِ في النغمِ وفي الإيقاع (راجع لاروس الموسيقي الكبير ١٠ : ٧٧٠) . وكان غوستاف كان هذا (١٨٥٩ - ١٩٣٦) ذا أثرٍ في اقرار المذهب الرمزيّ في الشعر الفرنسي . وله (وهو الشاعر الأوروبي الفرنسي اللغة الباريسي الدار) مجموعةٌ « القصور البلوية » (نشرها ١٨٨٧ م) .

وقد حرّصتُ أخيراً ، في أثناء رحلتي إلى الولايات المتحدة الأميركية وانكلترا - عند زيارتي المتكرّرة أحياناً لعددٍ من متّاحفِ الفنِّ - أن أقيفَ طويلاً أمامَ لوحاتِ بيكاسو المألوفة (الكلاسيكية) فكانت لوحاتٍ يمكن أن تُعدَّ فقيرةً جيّداً بالإضافة إلى ما كنت أرى ، إلى جانبها ، من اللوحاتِ المشهورة . كانت لوحاتُ بيكاسو فقيرةً في الخطوط وفي الأبعاد (المسافات) وفي الألوان . وكان اسمُ اللوحةِ وحدّه لا يعبئني شيئاً كثيراً ، بل كان لا بدّ من شُروحٍ ضافيةٍ . أمّا الرسومُ التكميليةُ فكانت أسوأ من ذلك في هذه الناحية .

الشعر المشوه

وهذا الشعر الذي يقال له حديث يُنظر اليه من ناحيتين : من ناحية النظم الفني ومن ناحية المعاني والغشاء اللفظي الذي لتلك المعاني .

أما من ناحية العروض (النظم الفني) فإنّ أشياعه لا يقيسون أنفسهم بقاعدة من القواعد ، لا في البحر أو الوزن ولا في القافية ولا في شكل من أشكال القصيدة (لا تكون مقاطيعهم قصيدة مؤلفة الأشر ولا موشحة ذات نسق معين ولا جمل متساوية في عدد الكلمات) ، وإن زعموا أنّ لهم قواعد من العروض ينظمون عليها .

وأما في المعاني ، فأهل الشعر الحديث يتناولون المعاني العادية جدياً ثم يركّبونها في أزواج متناقضة وفي فوضى من السياق . وفيما يلي مطلع لقطوعة تناولتها عقراً من جريدة السفير (بيروت ٢٠ / ٨ / ١٩٧٨ ، ص ٨) :

محيطات حزينة
ترقد تحت أجنحة السنونو
أشجار عارية
تستظل بالقصائد
امرأة خاطبة
تخرج من لوحة ملطخة
تغطي جياها الكسيحة
وتعضي

وأما الغشاء اللفظي لتلك المعاني المضطربة فلا يمكن إلاّ أن يكون غشاء مشوهاً في نفسه ومشوهاً لما تحته . يحاول أحد هؤلاء أن يأتي بالفاظ جديدة كما أتى - بزعمه - بأفكار جديدة ، أو براكيب إضافية جديدة قائمة على جمع المتناقضات والمحاللات التي لا تخطر عادةً في بال الرجل السوي التفكير . من ذلك ، مثلاً ، هذه القطعة (ذكرها أنيس المقدسي في بحثه

للجلسة التاسعة لمؤتمر مجمع اللغة العربية في القاهرة بتاريخ ٨ / ٣ / ١٩٧٥ م ،
ص ٣٦١ أخذها من ملحق جريدة «النهار» - بيروت ، في ١٠ / ١٢ / ١٩٧٤ م)

دخلوا كل شيء

دخلوا العصفير عند الصباح

وصبت المفايح - خمرة كاسي

وبصة نار وحيدة

ولا تركوا لي قصور العناكب

أحلامها معلقة بخيوط السماء

دخلوها ، دخلوا كل شيء

نقيق الضفادع ، رفيف الخفافيش

عند المساء

وأثار أقدامهن - الرتيلات

عند مسندي

تشويه الأدب

إن التشويه في الأدب العربي جاء من تقليد الأدب المشوه في اللغات الأوروبية : في الافرنسية والإنكليزية والروسية - ولا أعلم مدى هؤلاء الماشين في ثياب الآداب الأجنبية من المعرفة باللغات الأجنبية (وأنا لا أعرف اللغة الروسية) - . من أجل ذلك يحسن أن أستعرض شيئاً من سير « الشعر الحديث » في الأدب الأجنبي قبل أن آتي إلى محاولة التشويه في الأدب العربي . وإلى الذين يظنون أنهم يمكن أن يغيثوا الأدب العربي بمقاطع تافهة من الشعر الغربي (بالعين المعجمة) أسوقُ هذا المقال الذي سبق لي نشره في جريدة النهار (بيروت) بتاريخ ٢ / ٤ / ١٩٧٤ م (ص ٩) ، وخلاصته - بإقرار مؤرخي الأدب الأوروبي أنفسهم - أن اللغات الأوروبية لم تعرف الشعر الصحيح إلا بعد أن نقلت جمال المعاني وبراعة التعبير وطرافة

الموضوع من الشعر العربي . والمقال منشور فيما يلي برُمته ، ولا ضَرَرَ من تَكَرُّار بعض الآراء والحمل بعد وُرودِ مثلها في صُلْبِ هذا البحث (حفاظاً على وحدة المقال) . وقد كنت أنا قد جعلت موضوع المقال « الزهرة الغريبة » (بتقديم الباء المنشأة من تحتها على الباء الموحدة) في روضة الشعر الأوروبي . ولكن جريدة النهار جعلت العنوان « زهرة غريبة في الشعر الأوروبي » قُطفت من بستان الأندلس « (فشكراً لها) . أما المقالُ نفسه فهو الذي يلي :

كانت في نشأة الشعر الأوروبي مشكلة استعصى حلُّها على مؤرّخي الحضارة زماناً طويلاً . إنَّ الشعر الأوروبي الحديث الذي نشأ ، في منتصف العصور الوسطى ، في اسبانية والبرتغال وفي فرنسا وإيطاليا والألمانية كان شيئاً عجيباً مُستغرباً لم يَعرِف العلماء من أين جاء ولا كيف جاء .

إنَّ الحضارات (والثقافات والعلوم والاختراعات أيضاً) كلها تطوّر ، فلا يمكن أن تنشأ حضارة في أمة تُشعّرْ مرتجلاً مقطوعاً عن كلِّ ما سبقها . وإنَّ الشأن في الحضارات الروحية كالشأن في الأجسام الطبيعية لا ينشأ جسم منها إلاّ من شيء سابق .

ولما حاول العلماء الأوروبيون تعليلَ النشأة الغريبة . (بتقديم الباء الموحدة) للشعر في أقطارهم المختلفة وقفوا حائرين . وإنَّ الافتراضين اللذين تقدّم بهما أولئك العلماء — نشأة الأدب الأوروبي الحديث من الأدب اللاتيني الفصيح أو نشأته من الأغاني في اللّهجات المحكية — لم يحلّا المشكلة .

(١) إنَّ خصائص الشعر الأوروبي الأوّل : شعر الشعراء الرويادور (في جنوبي فرنسا) والتروفير (في شمالي فرنسا) لا تُشبهُ الشعر اللاتيني في شيء (لا في ترتيب الأَشْطَر ولا في ترتيب القوافي ولا في النَّفَس الشعري ولا في المعاني والموضوعات .

(٢) أما تطور هذا الشعر الأوروبي الحديث من اللهجات المحكية في جنوبي أروبة فلم يكن معقولا أو ممكنا ، إذ كيف يمكن أن ينشأ أدب راقٍ جميل من « لا شيء » .

نحن لا ننكر أن يكون لكل شعب أغانيه الشعبية ، كما لا ننكر أنه من الممكن أحيانا أن تهذب الأغاني المحلية في شعب ما لتصبح أدبا عاما لذلك الشعب . ولكن لا يكفي أن نفترض ذلك من غير أن يكون بين أبدينا دليل يستند إلى نصوص تحيل الخصائص التي يتسم بها ذلك الأدب الناشئ .

وظل علماء أروبة زمانا طويلا ينظرون إلى شعر الشعراء التريادور والتروفير (في جنوبي فرنسا وشماليها) وفي ايطالية ثم في ألمانيا أيضا ، حيث يدعي قائلو ذلك الشعر « ميسنغر » ، على أنه زهرة غربية نشأت فجأة في روضة الأدب الأوروبي .

ثم نشأت النظرية العربية : إن خصائص الشعر الأوروبي الجديد كانت تقليدا واضحا لخصائص الموشحات الأندلسية ... ثم إن عددا من القصائد القديمة من هذا النوع في ذلك الزمن كان محاكاة حرفية (في ترتيب الأشطر والقوافي وفي الأغراض والمعاني وفي النفس الشعري أيضا) للموشحة الأندلسية المشهورة :

ما لذت لي شراب راح
على بساط الأفاحي

(راجع ، فوق ، ص ٧٤) .

وبعد أن استقر رأي مؤرخي الحضارة من الأوروبيين على أن الشعر الأوروبي نشأ من الشعر العربي (ومن الموشحات الأندلسية على الحصر) ينهض نفر من العرب ليزعموا أن الموشحات الأندلسية نشأت متأثرة

بالأغاني العامية التي كانت لسكان اسبانية الأصليين^(١) .

من أجل ذلك اخترتُ أن آتي هنا بنصّ على شيء من التفصيل فيه وصف للبيئة الفرنسية وللحياة الاجتماعية فيها ولحال المرأة ولستوى الأدب في ذلك الزمن الذي نشأ فيه شعُر الشعراء التروبادور أولُ الشعر الذي قام على أرض فرنسية - قبل أن يتكلّم أهلُ فرنسة لُغَتَهُمُ الفرنسية المألوفة. وكان بإمكانني أن آتيَ بأكثر من نصّ في أكثر من لغة ، ولكنني أرى أن هذا النصّ كافٍ^(٢) .

ثمّ انتهي لم أشأ أن أنقل هذا النصّ إلى اللغة العربية لأسباب منها أن النقل يُعقّد النصّ المُستشهد به في هذا الموقف تأثيره البالغ (ذلك كان في جريدة « النهار » ، أمّا في هذا الكتاب فسأنقل هذا النصّ - بعد الاستشهاد به في لغته الأصلية - إلى اللغة العربية) .

(١) راجع مثلا : « الأدب العربي في آثار اعلامه » ، تأليف واصف بارودي وقراد افرام البستاني وغيليل ققي الدين ، بيروت (المطبعة الكاثوليكية) ١٩٣٦م ، الجزء الثاني ، ص ٢٣٣ .

(٢) للاستزادة والتوسع في هذا الموضوع يحسن الرجوع الى الكتب التالية :

- * La poésie française (راجع المتن)
- * Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours, by A.R. Nykl, Baltimore 1946.
- * Ueber die Beziehungen zwischen der arabischen und der frühitalienischen Lyrik, von Silvestro Fiore, Koeln 1956.
- * Die arabischen Dichtung im Rahmen der Weltliteratur, von Joseph Hell, Erlangen 1927.

* رحلة الأدب العربي الى اوروبا ، تأليف محمد مفيد الشويشي مصر (دار المعارف) ١٩٦٨م .

أما النصّ فمأخوذ من الكتاب التالي :

La Poésie française (Troubadours et Trouvères; par France Igly (Collection Melior), Marabout, Paris (Pierre Seghers, éditeurs), 1960; pp. 29-31, 36.

وأما النصّ نفسه فهو :

«... Le magnifique héritage de la culture gréco-latine a sombré dans le remous des invasions barbares. Durant cette longue période, qui va du VII^e au Xe siècle, la vie intellectuelle est comme suspendue...

Mais avec le XI^e siècle, commence un ère de prospérité et de paix relatives...

Dans le Midi de la France, ... dans les châteaux, dames et seigneurs commencent à s'adonner à la douceur de vivre. Des mœurs élégantes et mondaines s'établissent : on se met ... à faire assaut de luxe, de magnificence et de prodigalité. On se plaît au jeu des idées, au charme des rimes, on cherche à développer le goût de la beauté, on s'ingénie à découvrir des expressions choisies de civilité, à faire un compliment digne de sa dame et de son esprit.

La femme, reléguée autrefois dans un complet état d'infériorité, sort de la pénombre...

Et voici qu'un miracle se produit : la terre des fleurs et des fruits devient aussi celle des poètes. Ils surgissent de toutes parts chantant les plaisirs et les peines de l'amour et leurs vers relèvent tout à coup les richesses et les nuances de la

langue vulgaire: la poésie courtoise, fidèle messagère de l'amour courtois, est née et ce sont les troubadours qui en sont les initiateurs et les maîtres. L'éclosion de cette poésie lyrique est un des phénomènes les plus remarquables de l'histoire des lettres.

D'où vient ce nouveau mode de penser et de s'exprimer, ces nuances de sentiments nouveaux devenus «l'esprit courtois» qui brusquement apparaissent au XIIe siècle?

Il semble que l'amour courtois puise ses origines CHEZ LES POETES ANDALOUS ARABES. Pèlerins, jongleurs, les contacts guerriers eux-mêmes ont pu favoriser la diffusion de ce nouveau mode d'expression.

On sait que Guillaume de Poitiers avait participé à une expédition en Espagne; en outre, il avait épousé, en 1094, la veuve de roi d'Aragon qui était la fille du comte de Toulouse.

Au XIIe siècle, l'Andalousie arabe possédait une poésie amoureuse originale. Déjà le calif al-Hakam 1er, avait découvert dans ses vers la noblesse de la soumission amoureuse: «Chez un homme libre, la soumission est belle quant c'est au service de l'amour».

Guillaume de Poitiers, séduit par l'amour nouveau «est le premier à la faire connaître en France...»

وفيما يلي النصّ الفرنسي السابق منقولاً إلى اللغة العربية :

« إن التراث الرائع للثقافة اليونانية الرومانية وإنّ عليه - في القوضى التي رافقت غارات البرابرة - نوم عميق . ففي أثناء هذه الحقبة الطويلة التي امتدت من القرن السابع إلى القرن العاشر للميلاد (الأول إلى الرابع

للهِجْرَة) كانتِ الحَيَاةُ الفِكْرِيَّةُ (في أوروپَة) هَامِدَة .

ولكنْ معَ بَدَاةِ القَرْنِ الحَادِي عَشَرَ بَدَأَ أَيْضاً عَصْرٌ منَ الازدهارِ ومنَ السَّلامِ النَّسَبِيِّينَ . ففِي جَنُوبِيَّ فَرَنْسَا ، وَفِي القُصُورِ فِيهَا خَاصَّةً ، أَخَذَ أَرَبَابُ تِلْكَ القُصُورِ وَرَبَاتُهَا يَنْصَرِفُونَ إِلَى التَّمَتُّعِ بِحُلَاوَةِ الحَيَاةِ . بِذَلِكَ نَشَأَتْ أَسَالِيبُ مِنَ السُّلُوكِ الاجْتِمَاعِي الرَفِيعِ حِينَمَا جَعَلَ النَّاسُ يَتَبَارَوْنَ فِي تَطَلُّبِ التَّرَفِ وَحُبِّ التَّائِقِ وَالانْغِمَاسِ فِي الإِسْرَافِ . ثُمَّ أَصْبَحَ يَلْدُ لَهُمْ اسْتِبْطَاطُ الآرَاءِ وَسَحَرَهُمْ التَّلَاعِبُ بِالْأَسْجَاعِ . وَكَذَلِكَ أَصْبَحُوا يَسْتَعِينُونَ إِلَى أَنْ يُنَمِّمُوا فِي أَنْفُسِهِمْ تَلَوِّقَ الْجَمَالِ وَإِلَى أَنْ يَتَفَنَّنُوا فِي تَحْيِيرِ تَعَايِيرِ الكِيَاسَةِ لِيَصُوغَ أَحَدُهُمْ بِهَا لِمَوَلَاتِهِ مَلِيحاً خَلِيقاً بِمَوَلَاتِهِ وَبِمَكَانَتِهِ الرُّوحِيَّةِ هُوَ أَيْضاً .

أَمَّا المَرَأَةُ ، وَقد كَانَتْ إِلَى ذَلِكَ الحِينِ ، مَعْلُودَةً فِي سَقَطِ المَتَاعِ ، فَقَدْ أَخَذَتْ الآنَ تَبَرُّزُ إِلَى النُّورِ .

وَهَاكِ مَعْجَزَةٌ جَدِيدَةٌ : إِنَّ أَرْضَ الأزْهَارِ وَالْأَثْمَارِ قَدْ أَصْبَحَتْ أَيْضاً أَرْضاً لِلشَّعْرَاءِ . إِنَّ هَؤُلَاءِ الشَّعْرَاءَ أَصْبَحُوا يَتَوَافَدُونَ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ لِيُنْشِلُوا حِلَاوَةَ الحُبِّ وَمِرَارَتَهُ . وَإِذَا بِأَشْعَارِهِمْ تَنْكَشِفُ فَجْأَةً عَنْ ثُرُوءٍ لُغْوِيٍّ وَعَنْ ظِلَالٍ مِنَ المَعَانِي فِي لَهَجَتِهِمُ الْعَامِيَّةِ . إِنَّ الشَّعْرَاءَ العُلُورِيَّ (١) — وَهُوَ الرِّسُولُ الْأَمِينُ بَيْنَ الْمُحِبِّينَ العُلُورِيِّينَ — قَدْ رَأَى

(١) فِي الْأَصْلِ Poésie Courtoise (شعر المِجَالَّةِ وَالطَّلْفِ) وَلَا مَعْنَى لَهُ . أَمَّا الْخُصَائِصُ الْفَنِيَّةُ لِهَذَا الشَّعْرِ فَخِصْلُهُ أَقْرَبُ مَا يَكُونُ إِلَى الْفَزْلِ الْعَفِيفِ (الْعُلُورِي) ، وَخُصُوصاً إِذَا نَحْنُ عَلِمْنَا أَنَّهُ مَأْخُوذٌ مِنَ الْعَرَبِ .

النور الآن (على أرضِ فرنسة) ، وها هم أولاء شعراؤه الجوالون (التروبادور) رواده والمُجيدون في نظمته معاً . وأن تفتحَ هذا الشعرِ الوجداني قد كان مظهرًا من تلك المظاهر الرائعة في تاريخ الآداب (العالمية).

فَمِنْ أَيْنَ جاءتْ هذه الطريقةُ الجديدة في التفكير والتعبير ثم تلك الملامح الجديدة التي أصبحت رُوحَ الكِيَاسَةِ والتي برزت فجأةً في القرن الثاني عشر ؟

يندو أن هذا الحب العُذري يعودُ بأصله إلى شعراء العرب في الأندلس . لقد كان الحُجَّاج والمُنشِدون في الطُرُقَات ، واللقاء في المعارك الحربية نفسه أيضاً ، من العوامل التي ساعدت على انتشار هذا الأسلوب الجديد من التعبير .

من المعروف أن غليام ^(١) صاحب بواتيه كان قد ذهب في حملة عسكرية على الأندلس ، ثم إنّه تزوّج ، عام ١٠٩٤م (٤٨٧ هـ) أرملة ملك أرغونة - وهي بنت قومس طَلُوْزَة ^(٢) .

ففي القرن الحادي عشر كان في الأندلس العربية شعرٌ غزليٌ أصيلٌ . وكان الخليفةُ الحكمُ الأول ^(٣) قد كشف في شعره عن السُمو في

(١) غليام التاسع (١٠٧١ - ١١٢٧ م = ٤٦٤ - ٥٢١ هـ) قومس بواتيه وأكويثانية وغسقونية (وكلها في الجنوب الغربي من فرنسة) . شارك في حملات حربية على الأندلس وجاء في حملة إلى بلاد الشرق في أثناء الحروب الصليبية . ويمر بنا شيء في هذا البحث من تأثيره بالشعر العربي في المشرق وفي المغرب .

(٢) طَلُوْزَة : Toulouse (مدينة في جنوبي فرنسة) . ويوجد في فلسطين ، قرب نابلس ، قرية اسمها « طلوْزَة » ترجع بلا ريب إلى زمن الحروب الصليبية حفظت لنا في اسمها الصيغة الأولى لاسم مدينة تولوز الحالية .

(٣) الأمير الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل كان أمير الأندلس من سنة ١٨٠ إلى سنة ٢٠٦ هـ (٧٩٦ - ٨٢١ م) ، ولم يكن حكام الأندلس الأمويون قد تلقبوا بالخلافة بعد . والأمير الحكم كان شاعراً .

الخضوع ، إذا كان هذا الخضوع بين يدي المحبوب فقال :
هكذا يحسنُ التذللُ بالحرِّ إذا كان في الهوى مَمْلوكًا .
إنَّ غلامَ صاحبِ بوائبه - وقد استَهواهُ هذا الحبُّ الجديدُ -
كانَ أوَّلَ الذينَ حملوا مَعْرِفَتَه إلى فرنسا ، .

* * *

أرجو أن يكونَ هذا النصُّ مُقنعاً للذين لا يزالون مُصرِّين على أنَّ
الموشحات الأندلسيةَ العربيةَ مأخوذةٌ من الغناء الشعبي الأوروبي الأجنبي ،
إذا لم يريدوا أن يَقنعوا بأنَّ الشعرَ الأوروبي الحديث مأخوذٌ من موشحاتنا
الأندلسية .

وكذلك أرجو مُخلصاً أن نبلِّغَ حدَّ التَضجُّعِ في حياتنا الحضارية ونستغنيَ
عن السلوكِ العاطفي ، ذلك السلوكِ الذي هو في الواقعَ دورٌ من الأدوارِ
البداية في تاريخ البشر .

الشعر المنشور والشعر المطلق والشعر الحر

قال أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠م) في الجزء الثاني من «الريحانيات»
(بيروت ١٩٢٣ ، ص ١٨٢) :

« يدعى هذا النوع من الشعر الجديد *Vers Libres* بالفرنسية ،
(و يدعى) بالإنكليزية *Free Verse* ، أي الشعر الحر أو بالحرّي المطلق ^(١) .
وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند
الأميركيين والآنكليز . (إن) ملتن وشكسبير أطلقا الشعر الانكليزي من
قيود القافية ، وولت وثمان الأميركي أطلقه من قيود العروض كالأوزان
الاصطلاحية والأبحر العرفية . (غير) أن لهذا الشعر المطلق وزناً جديداً
مخصوصاً . وقد تجمي القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة » .

هذا التعريف ضروري هنا للقارئ العربي ، لأن هذا التعريف
— فيما أعتقد — أقدم التعاريف في اللغة العربية « للشعر المنشور » .

(١) الشعر المطلق يقابله بالانكليزية *blank verse* ويقابله بالفرنسية *vers blanc* .
والكلمة الفرنسية هنا « أبيض » ، ومنها أخذت الكلمة الانكليزية . ولكن « أبيض »
هنا لا تعني على معنى اللون بل على معنى « غياب اللون » . والمقصود بها هنا غياب القافية .

ولكن أمين الريحاني صاغ هذا التعريف بسرعة ربما ضلّ بها القارئُ العربي العاديّ فالشعر المطلق شيءٌ والشعر الحرّ (الذي ينطبق عليه تعريف أمين الريحاني « للشعر المنشور ») شيءٌ آخر (١).

وفيما يلي فصلان قصيران يتعلّقان بالشعر المطلق وبالشعر الحرّ. ثم يأتي فصلٌ يتعلّق بالشعر المنشور (أي بالشعر الحرّ عند العرب) والذي قام على أنقاضه الشعر الحرّ عند العرب أيضاً. ولعلّ أنصار الشعر الحرّ أو الشعر الحديث سيُصدّمون إذا علّموا أن هذا الشعر الذي يُعلّون شأنه كان موجوداً عند العرب منذ أقدم الأزمنة في شكله الجديّ وفي شكله الهزليّ.

الشعر المطلق

الشعر المطلقُ شعرٌ موزون ولكنه غير مُقفى، إلا أنّ ذلك لا يمنع أن تنفخ فيه التقية. المهمّ في الشعر المطلق أن يحلّ الشاعر نفسه من قيد القافية لينصرف باهتمامه كلّهُ إلى المعاني وحدّها. وأما إذا اتفق أن جاءت الأبيات أو الأشرطة في « القصيدة المطلقة » مقفاة، مرةً بعد مرةً عفواً، فإنّ تلك القصيدة تظلّ مطلقة.

وكلمة « مطلق » هنا تقابل الكلمة الإنكليزية blank من الكلمة الفرنسية. blanc (أبيض أو خال). والشعر المطلق يُستخدَمُ في مطوّلات الشعر من الملاحم والروايات التمثيلية والتأملات الحكيمة. وقد أهملت القافية في الشعر المطلق لأنها، في معظم الأحيان، قيّدٌ ثقيلٌ على الفكر ومجال ضيق للمعاني. أمّا الوزنُ فانه لم يُهمَلْ في الشعر المطلق، مع

(١) الشعر المطلق عند شكسبير: شعر ذو وزن ولكن بلا قافية. والشعر المنشور عند أمين الريحاني: كلام غير موزون ولكن مسجوع (مختومة جملة بقواف).

أنه قيدٌ أيضاً ، لأنه يُكسِبُ التعبيرَ نَعَمًا حُلُوًا يَخْتَف من وطأة السردِ الطويل ومن جفاف المادة الفلسفية .

والشعر المطلق قديمٌ في تاريخ الأدب جاء عند هسيودَ الشاعرِ اليوناني الذي بلغ أشدّه في القرن الثامن قبل الميلاد . وكذلك عبرَ أصحاب المذهب الإيلي^(١) عن آرائهم الفلسفية^(٢) بالشعر : اكسنوفانس (ت ٤٨٠ ق.م .) مؤسسُ ذلك المذهب ثمّ برمينيس (ت ٤٨٠ ق.م .) ممثِلُ ذلك المذهب ثمّ انبعليس (ت ٤٧٣ ق.م .) . وأشهر من يشار إليه هنا شكسير ، فإن مسرحياته « شعرٌ مطلق » ، ولكنّ يلجأ إلى التفتية في المقطوعات التي يقصد منها أن تُغنى ثمّ في عددٍ من المقاطع التي يريدُ أن يكونَ لها أثرٌ أقوى في جمهور النظارة . وربما اتفقت له التفتيةُ عَقَوًا في كثير من الأحيان .

وبما ألبأ القدماءَ إلى الشعر المطلق ضيقُ القافية في اللغات الآرية (اليونانية واللاتينية والفرنسية والانكليزية وغيرها) ، وخصوصاً إذا أراد الشاعر أن تكونَ قوافيه حقيقةً لا مجازية .

ويشترط في القوافي الحقيقية أن تتفق في اللفظ وفي الاشتقاق اللغوي من جذور مختلفة . يصلحُ في الشعر العربيّ من القوافي : استقاموا - ينام -

(١) المذهب الإيلي : ملهب فلسفي أصحابه من اليونانيين الذين انتقلوا إلى إيلية (جنوبي إيطاليا) . وخلاصة هذا المذهب أن الوجود غير متبدل وأن ما يراه لنا من تبدل في مظاهر الوجود : انتقال الماء من صورة « السائل » إلى صورة الجلامد (الطلج) وانتقال الزهرة إلى ثمرة (انكشاف الزهرة عن ثمرة) إنما هو من خداع البصر . وكل الوجود ملاء ثابت (لا خلاء في الوجود ولا حركة) .

(٢) للدكتور طه حسين (ت ١٣٩٣ هـ = ١٩٧٢ م) رأي خاطيء انتشر كثيراً بين المتأخرين ، وذلك أن اثر لفة العقل والشعر لفة العاطفة ، وقد زعم دليلاً على ذلك أن الفلسفة اليونانية كانت بالنثر . والواقع أن الفلسفة اليونانية كانت تكتب في جهودها الأولى في معظم الأحيان بالشعر وخصوصاً عند أصحاب المذهب الإيلي .

كلام — أن يحاموا (إن القافية هنا هي المدَّ الطبيعي بعد فتحة وقبل ميم مضمومة . والميم المضمومة وحدها « حرف رَوِي » وليست قافية) . ولا يصلحُ في القصيدة العربية أن يأتي في قوافيها : ينام ويقوم أو كلاما ومقامي أو قريبٌ وبعيد . وتساهلوا في قريب وغروب ولكن لم يتساهلوا في قريب ورقاب أو غروب وذئاب

والذي حمل العربَ على هذا التشددِ سعةُ القافية العربية .

ومع أن القافية في اللغات الآرية ضيقة فإنَّ النقاد القدماء من الغربيين قد تشددوا في اختيار القوافي كما فعلَ العرب سواءً بسواء . ففي الفرنسية مثلا تكون القوافي حقيقية إذا كانت مثل : *garçon, pinçon, soupçon* ولكنها لا تكون حقيقية إذا كانت مثل *garçon, sont, son* . (وان كان نخرج الصوت فيها كُلِّها واحداً) . ومثل ذلك أيضاً *beau, sot, faux* . ليست قوافي مقبولة في الشعر الفرنسي المألوف (الكلاسيكي) لأنها مختلفة في الاشتقاق وإن كانت متفقة في اللفظ .

وفي الانكليزية تكون القوافي مثل : *flight, might, right* . وأما *site, مع right* فليست من القوافي الحقيقية في النظم المألوف .

وفيما يلي قطعة من الشعر المطلق لشكسبير (من مهزلة « تاجر البندقية ») نقلتها شعراً مع شيء يسير من التصرف يقتضيه الفرق بين طبيعة اللغة الانكليزية وطبيعة اللغة العربية . والقطعة هذه من مطلع المشهد قبل أن يعتقد شايولوك (المرابي اليهودي) صكَّ دين يطلِّبه أنطونيو (المسيحي من أهل روما) :

• المسرح : في البندقية (فينيس) — في الساحة العامة . يدخل أنطونيو (طالب الدين) وباسانيو (صديق أنطونيو) .
باسانيو : ذاك أنطونيو أتى حسَب وعد .

شابلوك : (متجياً مكاناً بعيداً ، يقول لنفسه) :

يرأى لي جانياً مستحقاً ^(١)
كل كُرهي لأنه نصراني ،
ولذلك التواضع المرفول :
يُقرضُ المالَ لا رياءً يقتضي عنه
— ولا يقتضي لذلك رهناً .
فتلنت أرباحنا في فينيس .
آه لو كنتُ مرةً مستطيماً .
كبتَ أنفاسه فأشفيَ حِقْدي .
يا عدوَّا لشعبنا المختار ،
أنتَ تننّى عليّ في السوقِ ربحي
وتسبُّ الصحيحَ من صفتائي .
وتُسمي ما أقتضيه من الربـ
— ح رياءً مُحرماً في التجارة .
فمِنَ الله لعتانِ على قوم
سي إذا كنتُ خافراً لك هذا :

الشعر الحرّ

الشعر الحرّ عندهم مقاطعٌ من الكلام يتخلّى منشئها عن جميع
أوزان الشعر المألوفة وعن القوافي أيضاً ، ولكنه يحاولُ أن يأتيَ في

(١) الناس عادة لا ينظرون إلى الجاني (الذي يجمع الضرائب) نظرة (بكسر النون) انصاف
لأن معظم الناس يكرهون دفع الضرائب .

كلّ مقطع (في كلّ قصيدة حرّة) بشيء من النغم العرفي (والنغم ، بطبيعة الحال . وَزَنٌ) . وربما جمَعَ شاعرهم نغمه العرفي الخاص به (أو بالقصيدة التي ينشئها حرّة) من أوزان (بحور) متعددة . هذه الخصائص التي مرّت بنا تنطبق على شعر والت هويتمان (أو ويتمان) الذي يُقال فيه إنّه رائدُ هذا النوع من التعبير بالكلام . غير أنّ ويتمان هذا يُطيلُ أشطره كثيراً (حتّى تستوعب المعاني الكثيرة التي يريد الإتيان بها) . وهذه الأشطر الطوالُ هي التي تجعلُ الشعر الحرّ القديم مختلفاً من الشعر الحديث والذي يشترطُ فيه أن تكونَ أشطره قصاراً وأن تكونَ أيضاً مختلفةً في أطوالها في المقطع الواحد من القصيدة الواحدة .

واعتدّ أنصارُ الشعر الحرّ (في اللغات الأجنبية) ، لتختلهم عن بحور الشعر المألوفة ، بأن تلك البحور قيودٌ على عبقرية الشاعر ، فلا يستطيعُ الشاعر معها أن يُعبّر عن كلّ ما يريد كما يريد . ولكنهم مُخطئون . إذا لم يكنْ هنالك قيودٌ على المراء (أي قواعدٌ مُتبعةٌ تكونُ مقاييسَ للجودة في الإنتاج عند المنافسة) فكيف يُعرّفُ العبقرى من غير العبقرى ؟ وعيندي أن جميعَ الذين اختاروا طريقَ الشعر الحرّ صدّروا عن مُبرّر واحد : هو ضعفُهم (من الناحية العملية الواقعة أو من الناحية النظرية المارضة) في الثقافة المنطقية وفي الرواية اللغوية . وفي يدنا على ذلك أدلّة قاطعة ، من الشرق العربي ومن الغرب الأجنبي :

ومُعظّمُ أصحابِ الشعر الحرّ (أو الشعر المنشور عند أمين الريحاني) من العصاميّين الذين لم يُعرّفوا التعليمَ النظامي (أو عرّفوه ثمّ لم يستطيعوا الصبرَ عليه) ، ولكنْ كانَ فيهم جانبٌ من العبقرية برّزَ في أقوالهم على غيرِ نسقٍ مألوفٍ : في الغربِ الأجنبي هويتمان (أو ويتمان) لم يكن على ثقافةٍ منهجيةٍ جامعيةٍ ثمّ تميّ أس الیوت كان ذا ثقافةٍ جامعيةٍ ثمّ لم يصبرَ عليها فاختار الطريقَ الذي لا يتطلبُ سلوكه حملَ تَبِعةٍ معينة .

أمّا في شرقنا العربيّ فكان عندنا (في ذلك الطور الباكر) أمين الريحانيّ ومنير الحسامي ، ولم يفتحّ لهما في المدارس النظامية تعلّم فوق المرحلة الابتدائية أو فوق مطلع المرحلة الثانوية . أمّا أمين الريحانيّ فانه لما ارتقى بنفسه في معارج الثقافة تخلّى عن الشعر المنشور (الحرّ) وعادَ إلى الكتابة المألوفة ثمّ أعجَبَ بأبي العلاء المعريّ ونقلَ نماذجَ من شعره إلى اللغة الانكليزية.

وفيما يلي شيءٌ من تاريخ ذلك الطور الباكر للشعر المنشور (كما سمّاه أمين الريحانيّ) والذي هو الجند الأعلى للشعر الحرّ في العالم العربي . وسأتكلّم على السلسلة الثلاثية : والت وتمان وأمين الريحانيّ ومنير الحسامي ، ثمّ استطرّدُ إلى شيءٍ يسيرٍ من مظاهر ذلك النوع الجديد من التعبير في نحو عشرين عاماً (١٩٢٢ - ١٩٣٩ م) وأقفُ به قبلَ عشرةِ أعوامٍ من التاريخ المزعوم لبَدْءِ الشعر الحرّ عند العرب في رأي أنصار الشعر الحر .

••• ولت وتمان (١٨١٩ - ١٨٩٢ م) :

كان والتر هوايتمان رجلاً أميركياً من أصل إنكليزيّ ، تزوّج امرأة من أصل هولنديّ في نسبها شيءٌ من الدم الوَلَشِيّ أو الكَلْتِيّ (نَسَبِ أهل الجنوب الغربيّ من إنكلترا والشمال من إيرلندا) . وقد كان والتر وامرأته فلاحين بسّطين لم ينالا من التعليم سوى قسطنط يسير . ويبدو أنّ والتر كان قد انتقل بعدَ زواجه من حياة الزراعة إلى صنعة التجارة (بالنون) وعَمِلَ في بناء بيوت رخيصة للعمال^(١) . وجمع والتر هوايتمان من عمله في بناء البيوت ثروة كبيرة . ولكنّ حاله الماليّ ساءت فيما بعدُ لتأخّر أعماله ولأن أسرته أصبحت كبيرة جدّاً إذ رُزِقَ تسعة أولاد .

(١) كانت البيوت ، في الولايات المتحدة الأميركية ، تبقى عادة بالخشب (لكثرة الأجرّاج في تلك البلاد . ولا يزال المرء يجد إلى اليوم في واشنطن العاصمة ، وفي الشوارع السكنية الفنية أيضاً ، بيوتاً مبنية بالخشب .

ولما رُزِقَ والتر هويتمان ابنه الثاني سمّاه باسمه « والتر » . ومرو والتر الصغير في المدرسة الابتدائية ، ولكنه غادرها في الثانية عشرة من العمر ليعمل فيما يمكن أن يكسب منه معاشاً فاشتغل عاملاً في الطباعة . ثم انتقل إلى الصحافة وتقل بين الصحف مدة طويلة . وكان عمله في الصحافة مضطرباً جداً .

وقام والتر (١٨٥٠ - ١٨٥٥ م) بمحاولات للتجارة بالأراضي فلم يكتب له في ذلك نجاح . في هذه الأثناء كان قد بدأ مطالعات واسعة في الأدب وأخذ ينشر في الصحف والمجلات شيئاً من الشعر ومن القصص . وفي عام ١٨٥٥ م نشر مجموعته الأولى في الشعر « أوراق العشب » على نفقته ، إذ لم يجد ناشرًا يرضى أن ينشرها ، فان والتر هويتمان كان ، حتى ذلك الحين ، مغموراً (لا ذكر له) ولأن شعره كان ينوء باللفاظ ومدارك شائنة معينة . في ذلك العام ، ١٨٥٥ م ، نقل اسمه من « والتر » إلى « والت » (ولعله نقل اسم امرته أيضاً من هويتمان إلى ويتمان أو ويتمن) .

ورأي والت ويتمان أن يعود إلى الصحافة . ثم دخل بعد أمل في خدمة الدولة ، ولكنه صرف من الخدمة ، عام ١٨٦٥ ، لِمَا كان في « أوراق العشب » من الدعارة والقدر . ثم أعيد استخدامه ، بعد قليل ، فبقي في الخدمة إلى مطلع عام ١٨٧٣ حينما أصيب بالشلل . ولكن صحته عادت فتحسن قليلاً . في هذه الأثناء ، عام ١٨٨١ م ، ظهرت طبعة سابعة من « أوراق العشب » ، فأنارت بما فيها من المجون قيمة شديدة فهدده المدعي العام في ولاية ماستشوس (الشمال الشرقي من الولايات المتحدة) بالملاحقة الجزائية لتجاوزه حدود الأدب والأخلاق في أشعاره .

شخصيته وشعره :

وكان والْت وبنان ذا بَسْطَة في الجسم (كبير الجُثَّة طويلاً) أزهر اللون ، وكان يبدو شديد البنية متين العضل ذا قَلْوَة على احتمال المشاق . وكثيراً ما كان يَتَبَجَّج في شعره بصِجته وقوته . ولكن أسرته كانت مُضطربة المزاج : كان أخوه الأصغر متخلفاً في عقله ، ومات أخٌ له آخر في المصحَّ العقلي ثم مات أخٌ ثالث له بسبب الحنْجرة (أو بالسَّرطان) ، كما كانت أخت له مُصابةً باضطراب عصبي . ثم إنه هو نفسه قد رَكِبَتْهُ الأمراض في أواخر أيامه . وقد كانت وقاته بعد « اشتراكات » مرَضية في الرثتين والمعدة والكبد والكليتين .

أما مَسْلُكُه الشخصي في الحياة فكان غريباً جداً : مال إلى عِشْرَة غير المثقفين من العمال ، وكان مَشْبُوبَ العاطفة نحو نَقَرٍ منهم حتى اتَّهِمَ بالفاحشة . وهو نفسه لم يَكْتُم مَيْلَه إلى البالغين من الرجال ، وكشف عن ذلك كُلِّه في أشعاره فصَدَّم البيئَة الاجتماعية في أيامه صدمة عنيفة . ولكن لعلَّه كان - كما يقول نفرٌ من النُقَّاد - يقول بلسانه أكثر مما كان يفعل بجوارحه . غير أن مما لا ريب فيه أنه كان يدعو إلى حُرِّيَة مُطلقة في المِيلات الجنسية ويُفَحِّمُ أمر المُحْجُون . فنحن نَجِدُ في مُقدِّمة « أوراق العشب » ، مثلاً ، قوله : « هنا تَجِدُ الأَجْلَاف وذَوِي اللحي الكثة والمتَّسِّع (من المكان والزمان) والقُدرة على العمل إلى جانب قِلَّة المُبالاة بما تُحْيِيه النفس . » ولم يَجِد الجانب الأكبر من النُقَّاد من معاصريه شيئاً من الشاعرية في قوله عن نفسه إنه جَلْفٌ وقَبَّابٌ إلى كل شيء ، أشعثٌ بدينٌ شهواني همه الأكل والشرب والتسلل .

ونظَّم والْت وبنان - مُنْذُ مطلع حياته الأدبية - قصائد لا وزن لها ولا قوافٍ ثم استعمل عدداً كبيراً من الألفاظ والتعابير مما يتصل

اتصالاً مباشراً باللغة المحكية . ثم لم يحتشم عند إيراد آرائه فكشفت عن بعضها بطريقة ثواسية مفضوحة . ومع أنه قد صدم الاطمئنان الأميري السكفي صدمة عنيفة ، فإنه قد أثر في الناشئين من أبناء جيله تأثيراً شديداً .

وكان وبتان أحياناً يغطي مقاصده بشيء من الرمز ، كما كان يُسفر عن مقاصده أحياناً أخرى بوضوح . وخاصةً وبتان أن الأدب عنده صورة للحياة القريبة من الفرد بقطع النظر عن قيمة هذه الصورة في تاريخ الإنسانية . وبما أن النقاد قد اختلفوا في تبين خصائص وبتان ، فمن الخير أن أورد هنا نموذجين قصيرين مختلفين .

• من القصيدة الطويلة « أنا أنشد لنفسي » (من المقطع ٤٢) :

دعوة في وسط جمهور الناس

صوني أنا جهوري كاسح وجازم

تعالوا يا أطفالي

تعالوا يا صبياني وبناتي ونسائي وأهل بيتي ومعازفي

.....

رأسي يلور على عنقي

الموسيقى تتدفق ، ولكن من غير الأرغن^(١) ... أناس حولي ،

ولكنهم ليسوا أهل بيتي

دوماً هذه الأرض القاسية غير المطمئنة

دوماً أولئك الآكلون والشاربون ... ودوماً تلك الشمس الشارقة

والغاربة

.....

(١) الأرغن آلة موسيقية كبيرة تشبه البيانو وتستخدم عادة في الكنائس .

دوماً ذلك الحب ودائماً سائل الحياة ^(١) . ينتهذه
ودوماً تلك الضيافة تحت الدقن ودوماً نعش الموت ^(٢)

.....
وكثيرون يتصبّبون عرقاً ويفلحون (الأرض) ويدرسون (الحبوب)
ثمّ هم يتلقّون اللوم بدّل قبض أجورهم .
وقليلون من الفارغين ^(٣) يملكون (الحقول) ويدعون باستمرار
(ملّك) القمح .

تلك هي المدينة وأنا واحد من المواطنين
وكل ما يهتمهم يهتمي السياسة والكنائس والجرائد والمدارس

• * * •
• وهذه القطعة الثانية عنوانها « في طريق غير موطوءة » ، وهي
رمزية تتعلق بميله إلى المجون والغزل المذكور (ولكن المعاني فيها
واضحة مع شيء يسير من التأمل) :

في طريق غير موطوءة
عند حفاف ^(٤) مياه الخوض
هربت من الحياة التي تبرز نفسها
من جميع المقاييس التي ما يزال يُبشر بها إلى الآن . من الملائكة ،
من الأرباب ومن الطاعة للمذاهب
من تلك التي ما زلت منذ زمن بعيد أُعلف بها روحي .
الواضح عندي الآن (إنما هو) تلك المقاييس التي لم تُنشر ،
والواضح عندي أن روحي

(١) سائل الحياة : الدم (؟) أو ماء الحياة (الفلاح الإنساني) .

(٢) استعمل الشاعر جمع كلمة « نعش » .

(٣) الفارغ : الرجل الذي ليس عنده عمل يملأ به وقته .

(٤) الحفاف : ما استعار بالشيء وأحاط به .

أي روح الرجل الذي أعبر عن أفراحه مع رفاهه
هنا حيث أكون وحيداً بعيداً عن ضجة العالم
أفترض - وأنا أوتخ - هنا بالسنة طيبة الراححة (١)
وقد حكمت عني ثياب الخجل - لأنني في هذه البقعة أستطيع أن
أستجيب (لحاجات نفسي) بطريقة لا أجسر عليها
في مكان آخر.

وأرى شديداً على تلك الحياة التي لا تبرز نفسها ولو كانت تحتوي
على كل شيء آخر.
وقد عزمت بعد اليوم على ألا أنشد أشعاراً إلا في الصلة بالرجال،
مُلقياً بتلك الأشعار على سبمت تلك الحياة المادية .
ومؤثراً من بعدي أشكالا من الحب الرياضي .
وبعد ظهر هذا اليوم من الشهر التاسع اللذيذ وأنا في الواحدة والأربعين
من عمري .
أنا أنصح لجميع أولئك الذين هم اليوم ، أو كانوا من قبل ، شباناً
وأخبرهم بأسرار ليالي وأيامي
أن يحتفلوا بحاجات رفاقهم .

ويلو أن أول المتأثرين بالشاعر الأميركي ويتمن كان أمين الريحاني
(١٨٧٦ - ١٩٤٠ م) . وُلِدَ أمين الريحاني في قرية الصريكة (لبنان)
فلقى شيئاً من العلم في قريته وفي بعض القرى المجاورة لها . وفي عام ١٨٨٨
سافر مع عمه إلى الولايات المتحدة الأميركية ثم لحق بهما أبوه واشتغل

(١) تفسير هذا البيت مشكل . التفاضل : تبادل العمل في شيء . كلمة التوبيخ مقابل كلمة
... في النص الأصلي . السنة طيبة الراححة ، لعله يشير إلى نوع من النبات فيه حوامل أزهار
تشبه المعص . والاشارة إلى مثل ذلك تكثر عند هذا الشاعر (ولعله يشير بها إلى سواة الرجل) .

أبوه وعمته في التجارة وجعلاه كاتباً عندهما ، فكان يعمل ويدرسُ في آن واحد . وقد اتجه في دراسته إلى التمثيل والرسم . والحقوق ، ولكن مطالعاته الشخصية هي التي جعلت منه أديباً . في اللغة العربية وكاتباً في اللغة الإنكليزية .

ويقول أمين الريحاني (الريحانيات ٢ : ١٨٢) فيما يتصل بالشعر المنشور (الحر) :

« وولت وتمنّ هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها . وقد انضم تحت لوائه بعد موته (١٨٩٢ م) كثير من شعراء أوروبا العصريين . وفي الولايات المتحدة اليوم (١) جمعيات وتمنية (٢) ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المغالين بحسن شعره الخليلية المتخلفين بأخلاقه الديمقراطية التشيعين لفلسفته الأميركية ، إذ إن شعره لا تنحصر مزاياه بقلبه الغريب الحديد فقط ، بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجده » .

وأعجب أمين الريحاني ، بلا شك ، بالشاعر الأميركي وأراد الاقتداء به . ولكن الريحاني وافق ويتمنّ في أشياء وخالفه في أشياء . واقعته في جعل الأشطر طويلاً وفي التعبير الرمزي الخيالي وفي عدد من « الصور » الغريبة . ولكن الشاعر العربي خالف الشاعر الأميركي في كثير من شكل القصيدة المنشورة . إن « قصائد الريحاني المنشورة » أقرب إلى شكل الموشح الأندلسي من حيث ترتيب القوافي ومن حيث القفلة (اللازمة : انتهاء كل مقطع في القصيدة بشطر واحد) . ثم إن الريحاني ارتفع في شعره المنشور فوق ويتمنّ : لم يهتم بالمعاني العادية ولا هو انحدر إلى الغزل المبتذل الذي أغرم به ويتمنّ . وبينما كان ويتمنّ يزداد إغراقاً في معانيه الغريبة

(١) اليوم ، نحو عام ١٩٢٣ م (السنة التي طبع فيها الكتاب الذي أخذت منه هذه القطعة) .

(٢) نسبة إلى الشاعر والت ويتمنّ .

المتبدلة مع تقدم عمره ، نرى الريحاني يُشَمِّلُ القولَ في الشعر المنشور وشيكاً ثم يُلصِقُ إلى التأليف الجدي مما لا صلة له بالشعر المنشور خاصةً ولا بالشعر عامةً ، وإن كان الريحاني قد نُقِلَ عدداً من لُزوميات المعري^(١) إلى اللغة الانكليزية شعراً . أما الكتب التي شهّرت أمين الريحاني فمنها : ملوك العرب - فيصل الأول - قلب العراق - قلب لبنان - المغرب الأقصى - ابن سَعُودٍ ونَجْدٌ - حول الشواطئ العربية .

• الثورة (الريحانيات ٢ : ١٨٣ - ١٨٥) (٣) :

ويومها القطوب العصيب . وليلها المنير العجيب .

(١) لزوميات المعري قصائد مختلفة الأطوال (من بيتين إلى ستة وتضمن بيتاً) مبنية حل روي مزدوج ، نحو (والروي هنا القاف واللام ماً) :

يقولون إن الجسم تنقل روحه إلى غيره حتى يلهيها النقل
فلا تقهان ما يحبرونك غيلة إذا لم يؤيد ما أتوك به العقل

وأبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م) شاعر تكثر المعاني في أشعاره حتى جعله ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ = ١٤٠٥ م) في الحكماء (الفلاسفة) وأخرجه من الشعراء .

(٢) أحب أن ألفت (يفتح الهزة وكسر الفاء) النظر إلى التماثيل القرآنية في هذه القطعة :
يرد التعبير « ويل يونس المكلين » إحدى عشرة مرة (راجع مثلاً ٥٢ : ١١ ، سورة الطور) ، و« يوم الدين » عشر مرات (راجع مثلاً ٧٠ : ٢٦ ، المارج) ثم أُنْزِلَهم - أغلال - سير - يزم سير (٧٤ : ٩ المثلث) ألم يأتيهم حديث - نقص عليك أحسن القصص - الخ ، وأثر الأسلوب القرآني واضح هنا وفي أماكن أخرى من تأليف الريحاني .
- وفي مجلة المشرق (بيروت) المجلد ٢١ (١٩٢٢ م) حل الصفحتين ٤٧٨ - ٤٧٩ ، أن أمين الريحاني احتق الأسلام وتسمى « محمد أمين الريحاني » . ثم يبيح ذلك كلام ناب في أمين الريحاني عرفت مجلة المشرق (للآباء اليسوعيين) بمثل هذا الكلام في مثل هذه المناسبة . وكان كثير من سلوك أمين الريحاني يدل على ذلك - من ذلك مثلاً أنني أنا والمرحومين الدكتور محمد خير التوميري وعلي ناصر الدين والدكتور مصطفى خالده كتبنا الأربعة الذين أنزلوا تابوت أمين الريحاني في قبره .

وَتَجْمَعُهَا الْآفِلُ يُحْدِجُ بَعِيْنَهُ الرَّقِيبُ ^(١) .
 وصوت قَوْضَاهَا الرهيب . من هُتَافٍ وَلِتَجِبِ ونحيب . وزئير
 وَعَنْدَكَلَّةٍ ونحيب ^(٢) .
 وطخَّاةُ الرومان يُسامون ناراً . وأخيارُها يَحْمِلُونَ الصليب ^(٣) .
 ويل يومئذ للظالمين . للمستكبرين والمفسدين .
 هو يوم من السنين . بل ساعة من يوم الدين .
 ويل يومئذ للظالمين .

. . .

هي الثورة وأبناؤها الحفَّاة . وصبيانها المسترجلون العتاة .
 ورجالها الأشداء الأباة . ونساؤها المنتمرات .
 وخطباؤها وخَطِيبَاتُهَا الفصيحَات . وزعمائها وزعيماتها المتمردات .
 ويل يومئذ للظالمين .
 أَنْذِرْهُمْ بِأَغْلَالٍ وَسَعِيرٍ . بِقِتَابِلٍ تُفَنِّجُ وَيَوْمٍ عَسِيرٍ .
 يوم لَا يَنْتَهَوْنَ وَلَا يَأْمُرُونَ . وَلَا يُطْلَقُونَ فِيْهِرْيُونَ ^(٤) .

-
- (١) الْآفِلُ : الغائب (الذي يغيب وراء الأفق) . حَجَجَ فُلَانٌ فُلَانًا بِبَصَرِهِ : أَحَدُ إِلَيْهِ النَّظَرُ وَحَقَّقَ فِيهِ .
 (٢) الْهَتَافُ : رفع الصوت بالملح . اللَّجِبُ : ارتفاع الأصوات وإعْطَاطُهَا . النَّحِيبُ : الْبِكَاةُ بِصَوْتٍ مَرْتَفِعٍ . الزَّيْيرُ : صوت الأُسد (المتدلة) صوت المتدلب (طائر حسن الصوت) .
 النَّحِيبُ : صوت الغراب (وهو كَرِيه) .
 (٣) يَسَامُونَ نَارًا : يُعْرَضُونَ عَلَى النَّارِ وَيُحْدِقُونَ (وَلَكِنْ الْقَرِيبَةُ لَا تَدُلُّ عَلَى هَذَا الْمَعْنَى) .
 يَحْمِلُونَ الصَّلِيبَ (تَمِيزُ نَصْرَانِي) : يَحْمِلُونَ وَيَقْتُلُونَ .
 (٤) وَلَا يُطْلَقُونَ فِيْهِرْيُونَ (غَلَطٌ ، صَوَابُهُ فِيْهِرْيُوا) : فَعَلَ مُضَارِعٌ مُنْصَوْبٌ بِأَنَّهُ مُضَرَّةٌ بِمَدِّ
 فَاءِ السَّيْبَةِ ، وَعَلَامَةُ نَصْبِهِ حَذْفُ التَّوْنِ لِأَنَّهُ مِنَ الْأَفْعَالِ الْخَمْسَةِ : يُفْعَلُونَ وَيُقْعَلُونَ وَيُفْعَلُونَ
 وَيُقْعَلُونَ وَيُقْعَلُونَ) . وفاء السَّيْبَةِ هُنَا سَبَقَتْ فِعْلًا مُضَارِعًا جَاءَ بِمَدِّ فَعَلَ مُضَارِعٌ مَثْنً ،

ويل يومئذ للظالمين .

• • •

ألم يأتيهم حديثُ الرومان .

يوم شَغِفَ قيصرُ بالأرجوان . ومَدَّ يده إلى الصَّوْلَجَان (١) .

فلَإِذَا هُوَ صَرِيحُ أحرارِ ذلك الزمان . قَتَلَ مُهَانٌ كَثِيرَ الطَّعَان (٢) .

ويل يومئذ للظالمين .

• • •

ألم نَقْصُ عليهم قِصَصَ باريس .

يوم دُكَّ البَسْتِيلُ وَزُقَّتِ المَحَابِيسُ . يومَ قُطِعَ رأسُ لويس (٣) .

وحُزِّتْ رِقَابُ كبارِ الفرنسيين . وفَرَّ الطَّاغُوتُ من هَوْلِ باريس .

ويل يومئذ للظالمين .

في هذه القطعة (ولعلها أولُ ما كتب الرِّيحَانِي في هذا الفن) ثلاثُ خصائصَ : مَعَانٍ عَادِيَةٍ في تَرْكِيبِ مُفَكِّكٍ . وفي عِدَدٍ من هَيَّاتِ (٤) اللفظِ والمعنى — كَثْرَةُ السَّجْعِ (مِمَّا يَخَالِفُ مَدْرَكَ الشَّعْرِ الحَرِّ) التَّخَلُّطِ

(١) قيصر : امبراطور الرومان (وهو هنا يوليوس قيصر) . الأرجوان صباغ أحمر مائل إلى الزرقة ، ويطلق أيضاً على النسيج المصبوغ بهذا اللون ، وكان الأرجوان لباس الملوك .

والصَّوْلَجَان : عصا السلطة (وكان الملوك يحملون الصَّوَالِجَ أو الصَّوَالِجَةَ) .

(٢) كثيرُ الطَّعَانِ : يلمن كثيراً . والرَّيحَانِي يقصد : قد طعن (بالبناء المجهول) كثيراً .

(٣) لما نشبت الثورة الفرنسية (عام ١٧٨٩ م ، ١٤ تموز) هدم الثائرون سجن الباستيل (وكان فيها يقال ، سجنًا للمتهيمين السياسيين) وقطعوا رأس الملك لويس السادس عشر وزوجته . حَارِي . أَتْلَوَانِيَّتِ وآخرين غيرهما .

(٤) الهَيَّةُ : القطعة الصغيرة (الخطأ : التقليل) .

عن الوزن والقافية — محاولة ظاهرة من التأثر بنظم القرآن الكريم (١)

• فؤاد : عند مهد الربيع (٢) :

عرفتك قبل أن أخضرت من نسمتك الأولى صبورُ الحقل
وجوانب الربى .

وقبل أن نور المهد من حر شفتيك .

وقبل أن بدد نور عينيك غيوم الشتاء فهذا البحر وانجلى السماء .

• • •

عرفتك قبل أن حاكمت لقصورك الجبال طنافس من الصفر
والأصفر (٣)

وقبل أن أعدت لسريرك النمارق من الرياحين وريش الصنوبر
وشقائق النعمان (٤)

وقبل أن ملأوا كأسك من دهن اللوز وماء الورد وعصير الرمان .

• • •

عرفتك قبل أن نصبت لك العاصفة الأخيرة قوس نصير من
دمها ودمعها وزفيرها (٥)

(١) راجع الحاشية الطويلة ، فوق ، ص ١٠٦ .

(٢) فؤاد يوسف صادر هو ابن أخت أمين الريحاني عاش نحو تسعة عشر شهراً .

(٣) قبل أن حاكمت الجبال لقصورك طنافس ... أو : قبل أن حاكمت الجبال طنافس
الصفر والأصفر . حاك : تسج . الصفر : نبات أصفر يضرب لونه إلى الحمرة .
الأصفران : زهر ذو بلمات يقرن تشبه الأسنان ووسطه أصفر .

(٤) النمرق (يضم فسكون قسم) : الوسادة الصغيرة . ريش الصنوبر (؟ أوداق شجر
الصنوبر ، وهي إبرية الشكل طويلة) . شقائق النعمان : زهر بري أحمر اللون (يشبه الفلنجين) .

(٥) الزفير : إخراج النفس من الصدر بقوة (وحزن) .

وقيل أن ولت من الغيوم الباكيات وأقبلت الضاحكات تُجر ذيوها
الفضية فوق صين (١).

وقيل أن لحبتك شمس الضحى بأشعة الحب والحنان (٢).
وقيل أن رقت فوق سريرك عند الغروب قبة من نورها
الولكان (٣).

الخ ، الخ .
• وفيما يلي المقطع الأول من قطعة خالية من الوزن ومن القافية
معاً (الرمانيات ٢ : ٢٢٧) عنوانها « عشيّة رأس السنة » (كتبت في
نيويورك ، وفيها وصف احتفال الناس هناك بأول ليلة من كل عام جديد) :
قم أيها الناعس المتعاس . قم أيها اليأس من الحياة .
قم أيها العالم الفاتر القليل الاكتراث (٤) .
قم أيها البخل التائم على الصكوك والأوراق .
قم أيها المقامر العبوس المكتئب ، وقم أنت أيها المسرور المجهور (٥) المتهيج .
قم أيها الساخر بأفراح الشعب البسيط .
انهضوا كلكم واخرجوا متحي إلى أسواق المدينة هذه الليلة .
انهضوا من رقادكم . اخرجوا من سجونكم . أطلقوا النفس
من قيودها .

-
- (١) ... ولت الباكيات من الغيوم . تجر ذيوها (أطراف ثيابها) : كتبت في المشي . صين :
جبل مشرف على بيروت ، كثير العلو مغطى بالثلج في معظم أيام السنة .
(٢) لحبتك : غلتك بالحب .
(٣) الولكان : الذي اشتد حزنه حتى ذهب عقله .
(٤) الاكتراث : الأحمام .
(٥) المجهور : الفرح ، السرور .

أَحِيطُوا بِهَذَا الْجِسْمِ النَحِيلِ . أُعْطُونِي أَيْدِيَكُمْ ، وَلَا تَخَافُوا .
تَعَالَوْا مَعِيَ وَلَا تَأْسَفُوا عَلَى شَيْءٍ فَاتٍ أَوْ مَضًى .
اسْمَعُوا ، اسْمَعُوا . إِنَّ الْأَبْوَاقَ تُنَادِيكُمْ . وَالْأَجْرَاسَ تَسْتَقْبِلُكُمْ .
وَاللَّيْلَ يَبْتَغِيكُمْ ابْتِسَاماً لَخُرُوجِكُمْ .

الشعر الحديث (أحر أو المنشور) عندهم:

لعل أنصار الشعر « الحديث » المعاصرين لنا يقولون إن شعرهم « الحديث » غير الشعر المطلق منذ أيام شكسبير الانكليزي (ت ١٦١٦ م) وغير الشعر الحر منذ أيام والت ويتمان الاميركي (ت ١٨٩٢ م) وغير الشعر المنشور منذ أيام أمين الرحباني العربي (ت ١٩٤٠ م). ذلك شأنهم هم. أما نحن فنحرف ، منذ أيام هوميروس (في القرن التاسع قبل الميلاد) إلى أيام أرسطوطاليس (ت ٣٢٢ ق. م) إلى أيام الخليل بن أحمد (ت ١٧٤ هـ = ٧٨٩ م) إلى أيام أبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي والمتحرري وأيام شوقي (ت ١٩٣٢ م) وإلى ما شاء الله، أن الشعر هو الكلام الجاري في تعابير مفهومة ومنطوية على معان مفيدة والمنسوق في أبيات أو أشطر موزونة ومختومة بقوافٍ على نظام معين .

الشعر موسيقى منطوقة ، هي غناء بالكلام ، ولا بد في الغناء وفي الموسيقى من وزن أو نغم تألفه الأذن السليمة . وكذلك لا بد لسان السليم وللجسم السليم والعقل السليم أن تفضل الماء الزلال والفاكهة الناضجة على تدخين الطبايق (التبغ) وتعاطي الحشيش . أستغفر الله ، بل لو أنك

قدّمت إلى فردٍ من الحيّوان بدّل جَشيشه حَشيشهم لَمّا قَبيل ذلك
الحيّوانُ الاستعاضةَ عما يَألفه هو بما يَألفه بعضهم .

نحن لا ندفع أنصارَ الشعر الحديث عن أن « شعرهم » نوعٌ من أنواع
الكلام المرتب ترتيباً معيّناً ، وعن أن الجيدَ منه بحسبِ المقاييسِ
الإنسانيةِ جيّدٌ ، كما أن الرديءَ من الشعر المألوف رديءٌ . ولكنّا
لا نُقرّهم على أن كلّ شعر حديث لهم خيرٌ من كلّ شعر عند غيرهم .
فإذا أرادوا الجِدالَ ، فيجب أن يكونَ الانطلاقُ من هذه النقطة .

نحن لسنا مضطرين أن نُبطلَ قوانينَ ابنِ الهيثمِ في علم المناظر
(البصريات) وقوانينَ إسحاق نيوتن في الجاذبية لأنّ قُرأ من الناس
لا يفهمون هذه القوانينَ أو لأنّهم لا يريدون أن يفهموها .

في لبنان مشكلة تُسمّى « شهادة البكالوريا » .

نحن فيها فريقان .

بعضنا بصيرٌ على أن تُمنَحَ هذه الشهادةُ لمن يستحقّها :
لِمَن دَرَسَ المعارفَ المطلوبةَ في السّنّاتِ المفروضة ثمّ تقدّمَ
للامتحان ونال الدَرَجَةَ المتفق عليها .

وبعضنا كان يرى التساهلَ في المعارف المطلوبة :

ويرى جعلَ البكالوريا أنواعاً .

منها البكالوريا الأدبيةُ من الصنف باء .

وما البكالوريا الأدبيةُ من الصنف باء ؟

هي شهادةٌ لا يُطلَبُ من حاملها امتحانٌ في الرياضيات .

وكنا في جلسة للبحث في تلك الأمور :

أربعينَ من الأساتذة أو يزيدون .

فقلّتُ أنا : هلا أمرٌ غيرُ معقول .

كيف يجوز أن يحصل شهادة علمية من لا يعرف الرياضيات ؟
 فرد عليّ أحدُهم قائلاً :
 وإذا كان هنالك تلميذٌ « حمارٌ » في الرياضيات ؟ — هذا كان لفظه .
 فأجبت بكلّ هدوء :
 « لا نعطيه بكالوريا » .

• • •

متى بدأ شعرُهُمُ الحرّ ؟
 تقول نازك الملائكة في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » (بيروت ١٩٦٢م) ، ص (٢١ - ٢٣) ما يلي :

« كانت بداية حركة الشعر الحرّ في العراق ، وكانت أول قصيدة حرّة الوزن تُنشر قصيدتي الكوليرا ... وفي آذار (من عام) ١٩٥٠ صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البستاني وكان عنوانه « ملائكة وشياطين » وفيه قصائد حرّة الوزن . (ثم) تلا ذلك ديوان « المساء الأخير » لشاذل طاقّة في صيف (عام) ١٩٥٠ . ثم صدر « أساطير » لبدر شاكر السياب في أيلول (من عام) ١٩٥٠ . وتتابعت بعد ذلك الدواوين ، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهراً أقوى حتّى راح بعض ^(١) الشعراء يهجرّون أسلوب الشطرين ^(٢) مجرّاً قاطعاً يستعملوا الأسلوب الجديد » .

(١) المقصود « حتى راح نفر من الشعراء يهجرّون » . إن « بعض » تدل على الواحد : بعض الناس يحب التفاح وبعضهم يحب البرتقال .

(٢) أسلوب الشطرين : تقصد ترتيب الشعر شطرين شطرين في سطر واحد :
 مت بناء الصمت غير لك من داء الكلام .
 وغاب عنها — غفر الله لها — أن ترتيب الشعر من بحر الرجز عند العرب يكون أشطراً

في التاريخ السياسي يُمكنُ أن يكونَ هنالك أحداثٌ تبدأ في زمنٍ معلود أو يومٍ معلود ، كتأليف وزارة أو موت زعيم أو نشأة جريدة . أما في التاريخ الحضاري والثقافي فإنَّ ذلك غير مقبول . إنَّ نازك الملائكة نَشَرَت أول قصائدها الحرة في عام ١٩٤٧ ، ويبدو أنها نظمتها أيضاً في عام ١٩٤٧ ، فقد قالت هي إنها نظمتها في يوم ٢٧ - ١٠ - ١٩٤٧ (قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢١ ، الحاشية) . أما اللواوين التي نشرت عام ١٩٥٠ فوجب أن تكون قد نظمت قبل أن تنشر في كتاب مطبوع . ويقال ^(١) أن بدر شاكر السياب قد نظم قصيدة حرة في عام ١٩٤٧ أيضاً ولكن تأخر نشرها .

كلّ هذا لا يبدل شيئاً في المدرك الحضاري من التاريخ . إنَّ الحركات لا تبدأ ، كما تبدأ الحوادث المادية ، في ساعة من نهار أو في يوم من شهر . إنَّ للحركات جذوراً تذهب في الماضي إلى زمن يصعب أن نعيته .

وأنا الآن لست متعنياً بتعيين مبدأ الشعر الحرّ في البلاد العربية — أو في غير البلاد العربية — لأنَّ محاولة ذلك تدلّ على شيء من الجهل بطبيعة التاريخ

= مفردة (في عمود واحد) . قال الأحمى حجوي بني قبيصة بن سعد ويميزهم بأنهم ينيشون القبور لسرقة أكفان الموتى (ديوان الأحمى الكبير — شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين — المكتب الشرقي للنشر والتوزيع ، بيروت ، ص ٢٠٩) :

إن بني قبيصة بن سعد

كلهم المصق ومعد (ينتمي للمصق)

أدنى لشر من كلاب عقد (بضم العين : ملتوية الأذنان)

وهم أذل من كلاب عقد (بكسر العين : في أحنائها أطواق) .

عبدان بين عاجز ووشد .

أن يصروا قبراً حيث المهد .

ينيشوا فيه أحضار الخلد ، الخ ، الخ .

(١) راجع مقامة « ديوان بدر شاكر السياب » (بيروت) لنابج علوش .

الحضاري والتاريخ الثقافي اللذين هما نتاج تطوّر في الحياة الانسانية . ولكن لا بدّ لي من حلّ مشكلة قد أثّرت .

أمّا من حيث الشكل (شكل القصيدة : توزيع الكلمات فرادى ومتشّية وثلاث ورباع وخمّاس فأكثر في أشطرٍ أو أسطرٍ مستقلة ، أو إمكان ذلك) ، فإنّ هذه الخاصّة التي يندعجها أنصار الشعر الحرّ موجودة في الموشح . وقبل الموشح أيضاً (راجع ، فوق ، ص ٨٦) . وأمّا من حيث المادة (المحتوى أو المضمون ، بحسب لفظهم) فإنّ الأمر أيسر من ذلك . إذا نحن جعلنا الشعر الحرّ أو « الحديث » قائماً على تخيل غير معقول (غير مقبول عند العقلاء) في التركيب القوضي ، فلذلك أمر موجود منذ وُجد الإنسان على هذه الأرض ثمّ تعرّض لما يخرج بشكيره عن النهج السويّ .

يا صاحبي : فكر (أفصّد : فكر) كما تشاء ثمّ اختر من القاموس ما تحبّ من الكلمات وبعثه أنتق النغم الذي تطمئنّ إليه ، ولكن قل ذلك في تعابير يفهمها العقلاء . أمّا مرتبة هذا الكلام المعقول في الجودة وفي الفنّ (الشعري أو النثري) فأمر آخر نحكم فيه فيما بعد .

قبل أن نحاول معرفة فضل التفّاح في الفاكهة يجب أن يكون عندنا تفّاح . يجب أن يكون عندنا تفّاحٌ نبتني أحكامنا على أحوالها المختلفة . ولكن حينما تأتيني بوعاء فيه سمكٌ ولبنٌ وثياب قديمة وقطع من الحجارة ثمّ تطلبُني أن أتلوّق تفّاحك ، فيحسن أن تسمح لي حينئذ أن أخطب الناس على قدر عقولهم .

سأخذُ مثليتين من متناول يدي . أمام الآلة الكاتبة التي أخطّ عليها هذه الكلمات عدد من الملحق (بحريّة النهار ، ٩ - ٦ - ٧٤ ، ص ١٣) ، وهو موجود هنا الآن اتفاقاً لأنني أقوم بشيء من ترتيب أوراقي . المشكلان

مأخوذان من مقال بقلم ناجي نصر أستاذ فلسفة (هذا هو المذكور في رأس المقال). وموضوع المقال : سعيد عقل فيلسوفاً : باحث اهتدى إلى الحقيقة . وناجي نصر أستاذ الفلسفة يقول أنه أخذ ما يقوله هنا عن سعيد عقل من مراجع ميّ مرّ . والمعروف أن ميّ المرّ بالإضافة إلى سعيد عقل كنسبة نهرو إلى غاندي أو ، على الأقل ، كنسبة راجندرا برازاد (وهو أحد رؤساء الجمهورية السابقين في الهند وصاحب كتاب « عند قدمي غاندي ») إلى غاندي . وقد نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية شيخ الناقلين العرب في العصر الحديث منير البعلبكي .

المقطع الذي أخذته من مقال ناجي نصر أخذته كاملاً ، وهو :
ما الحب ؟ فلسفة الحب :

فلسفة الحبّ عنده (عند سعيد عقل) مرتكزة على قول القديس أغسطينوس : « أحبّ (يقصد أحبب) كل الناس وافعل ما تشاء . ونلخص فكرته (فكرة سعيد عقل) عن الحبّ بهذا الحوار بينه وبين أمه والمأخوذ من مراجع ميّ مرّ :

— إذا انكسر العالم مثل كرة فله (؟) من يعيده .

— الله ؟

— نعم الله .

— حدثني عن الله . هل صحيح أنّه قادر على كلّ شيء ؟

— وأهم من هذا أنّه يحب ، ما الحب ؟

— تصوّر أنّي ذهبت ، كم سوف تخزن ؟

الحبّ هو أن يبقى الله إلى جانبك ولا يتسهي الزمن . إذن فالحب شيء عظيم وهو مختلط بالأبد ، هو عطاء من الله ملازم للزمن . (انتهى النص) .
إن قول أغسطينوس مفهوم . ولكني أنا لم أفهم الكلام الذي نقله ناجي نصر عن ميّ مرّ عن سعيد عقل .

والنص الثاني مأخوذ من المكان نفسه (في منتصف الصفحة نفسها) .
• ثلاث انكسارات (بقلم سلوى القليل) . الصواب : ثلاثة ...

انكسار

في الظلمة

حين يبرز وجهي أكلوبة

أعرف طعم الدمع وصوت صرير الأسنان

في ضوء الشمس أنسل قيدي خيطاً خيطاً

أنسيت ، نسيت ، تناسيت .

تناثرت حصي

وبقيت أنا وحدي :

أبدأ خلقتك ثم أعيدته .

أفقت ، رأيتك ،

قطعت يدي :

لن ينبت بعد اليوم رجيع . (انتهى الانكسار الأول) .

هذه المقطوعة الحديثة بقلم سلوى فيل . ولم يتفق لي أن عرّفتُ سلوى

فيل . ولكن الذي أعرفه — وأفتخر به — أنني تعلمت الحرف الأول — ولي

من العمر ثلاث سنوات أو فوق ذلك قليلاً — في كُتّاب^(١) للشيخة

(١) الكتاب (بسم الكاف وتشديد التاء) : مدرسة لتعليم الأطفال (ذكوراً وإناثاً) قراءة القرآن في الملل الأول ثم تعليم أشياء من اللغة والخط والحساب . والمألوف أن يكون الكتاب شيخ أو شيخة (رجلاً أو امرأة) ، أي معلم واحد يعلم كل هذه الأشياء وليس للكتاب صفوف لتلاميذ ، لا بحسب المعارف التي يتلقونها ولا بحسب طبقاتهم في المعرفة . والمشرّف عل الكتاب (رجلاً كان أو امرأة) هو الذي يعرف إلى أين وصل كل تلميذ من تلاميذه ومتى يحسن بهذا التلميذ أن يترك الكتاب ، هذا إذا لم يكن أهله قد توقّفوا عن إرساله إلى الكتاب حينما يشاؤون هم .

حليمة الفيلر (بلام التعريف) ، وكان كُتّابها هذا في زُقاق البلاط
(بيروت) في زُروب يُقابل جامع زُقاق البلاط اليوم شرقاً .

ثمّ إنّي أظنّ أن هذا الشعر الذي تدّعيه سكتوى فيل حديثاً ليس حديثاً
تمام الحداثة . لقد كان بإمكانها أن تجعله حديثاً فعلياً لو اعتاضت عن
قولها « طعمُ الدمعِ وصوتُ صريرِ الأسنان » (وهذا شيء معقولٌ مألوفٌ)
بقولها : « صوتُ الدمعِ وطعمُ صريرِ الأسنان » (لأنّ المرغوبَ في الشعرِ
الحديثِ الذي يصطنعه المعاصرون لنا أن يكونَ ذلك الشعر بعيداً عن
المنطقِ والوضوح في المعنى وعن البيان والاستقامة في التعبير) .

الأسلوب الديواني (الشعر المحر عندنا)

الأسلوب الديواني كان الأسلوب الذي ابتدعه في الكتابة رؤساء الدواوين (دواوين الحكومة) يُحاولون فيه « التأنق » (طلب الترين للكلام بالتركيب البلاغي من تشبيه واستعارة وكنية وجناس وطباق وما إلى ذلك . وقد ملأوا به الرسائل الديوانية (الرسمية) الصادرة من عاصمة الدولة إلى ولاية الأمصار (عواصم المقاطعات) أو من ولاية الأمصار إلى عاصمة الدولة . ثم اتسع استعمال هذا الأسلوب الأنيق فنشأ منه في العصر العباسي فن مستقل هو المقامات . وكان هذا الأسلوب مستخدماً منذ الجاهلية في الخطب ولكن بشيء من الاقتصاد (الاعتدال) . أما الرسائل الديوانية في أواخر العصر الأموي الذي انتهى في سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) وأما المقامات التي نشأت في أواخر القرن الرابع للهجرة فالت كلُّها إلى الإغراق في هذا التأنق اللفظي في الأكثر . وفي كثير من الأحيان كان لباب المعنى يصيغ في قشور اللفظ .

فالذين ابتدعوا الشعر الحر (التفلت من الأوزان المألوفة في الأكثر ومن القافية في الأقل) — بهذا المعنى — هم العرب . ولا يظنن ظان أنني سأقول الموشحة . فلقد سبق لي أن قلت : الخطبة والرسالة والمقامة .

أنا أعلم أن دُعاة الشعر الحديث يقولون : إن الموشحة « قصيدة عربية موزونة » ، وهم يكرهون الوزن العربي والقصيدة العربية بدعوى أن ذَنبِكَ « تقليد مردد وقديم ممجوج » .

لا بأس .

سأوردُ لهم خطبةً من خطب الكُهانِ منسوبةً (على اختلاف في الروايات) إلى قسِّ بن ساعدة الأيادي . و « قس » كلمةٌ مثلثة (تكون بفتح القاف أو يضمها أو بكسرها) . ثم إن كلمة « قس » هنا لقبٌ بمعنى أسقفِ النصارى . وقد غلب هذا اللقبُ على الرجل (ابن ساعدة الأيادي) فلا تعرفُ من اسمه ولا من نسبه شيئاً آخر موثقاً . والمشهورُ أنه أسقفُ نَجْرانَ التي في اليمن على الأغلب ، لأن « نجران » حكمتُ على موضعين آخرين أحدهما في البحرين (الساحل الشرقي من شبه جزيرة العرب) والثانيهما في الشام (سورية) . من حوران (بفتح الحاء) . وهذه الخطبة المنسوبة إلى قسِّ بن ساعدة الأيادي روايات مختلفة بأسواقٍ فيما يلي شيئاً من إحدى رواياتها ، ولكن مرتباً ترتيباً غريباً (بالغين المنقوطة) وأجنبياً فرنجياً :

أيها الناسُ ، اسمعوا وعبوا ،

وإذا سمعتم شيئاً فانضموا .

لأنه من عاش مات ،

ومن مات فات .

وكلُّ ما هو آتٍ آت .

ليلٌ داج ،

وسماء ذات أبراج

وأرض ذات فجاج .

بالي أرى الناس يذهبون ولا يرجعون ؟

أرَضُوا بِالْمَقَامِ فَأَقَامُوا ؟

أَمْ تَرَكُوا هُنَاكَ فَنَامُوا ؟.....

• • •

ونرجع إلى الجلد .

والشعر الحرّ في الأدب العربي كثير : الخطب المنبرية والمقامات والأمثال ، كلّ هذه من الشعر الحرّ (بالمعنى الأجنبي : لإحلال نَحْمٍ مرتجل مكان الوزن المألوف مع الاحتفاظ في الغالب بالتقفية) . يقوم المثل والخطبة والمقامة على جمل بينهما موازنة (تماثل في عدد الكلمات وفي صيغها) . فمن الأمثلة على المثل : كلام الملوك ملوك الكلام — من سلكك الجدد (الطريق الواضح) — آمن العثار — أوسعتهم سباً وأودوا (ذهبوا) بالإيل — انك لا تجتني من الشوك العنب — من ضاق صدره اتسع لسانه — ربّ قول أنفست من صول (سطو ، هجوم ، قتال) .

ومن الأمثلة على الشعر الحرّ في الخطب قول الأحنف بن قيس (ت ٨٦٧ = ٦٨٦ م) ، ولم يلتزم الأحنف فيها التقفية أو السجع (وسأوردها مرتبة ترتيباً مفصلاً مقاطع) :

يا معشر الأزد وريعة ،

أنتم إخواننا في الدين وشركاؤنا في الصهر ،

وأشقاؤنا في النسب وجيراننا في الدار ،

ويبدؤنا على العدو .

والله ،

لأزد البصرة أحب إلينا من تميم الكوفة ،

ولأزدُ الكوفة أحب إلينا من نعيم الشام .
فإن استشرى شتاتكم
وأبى حسكُ صلوركم
ففي أموالنا وإحلامنا سعة لنا ولكم .

وأما الأمثلة من المقامات فساكفي منها بالمقامة الحيرزية لبديع الزمان
المسكداني (ت ٣٩٨ هـ = ١٠٠٧ م) :

حدثنا عيسى بن هشام ، قال :
لما بلغت بي الغربة باب الأبواب^{١٠٢}
ورضيت من الغنيمة بالإياب ،
ودوت من البحر وثاب بغاربه
صاف براكه ،
استخرت الله في القبول
وقعدت من القنك
بمثابة المثلك .

• • •

ولما ملكنا البحر
وبجن علينا الليل ،
غشيتنا سحابة تمدت من الأمطار جبالا
ونحوذ من النعم جبالا
بريح ترسل الأمواج أزواجا
والأمطار أفواجا .

• • •

وَبَقِينَا فِي يَدِ الْكَلْبِ
بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ ،
لَا نَمْلِكُ عُدَّةً غَيْرَ الدَّعَاءِ
وَلَا حِيلَةً إِلَّا الْبَكَاءَ ،
وَلَا عِصْمَةً إِلَّا الرَّجَاءَ

وَتَجَرِبَةُ الشَّعْرِ الَّذِي يُسَمَّى «حِرَاءً» لَيْسَ شَيْئاً إِلَّا فَوَاضِلُ مَسْجُوعَةٍ
(أَوْ غَيْرِ مَسْجُوعَةٍ) ، وَقَدْ كَانَتْ مَعْرُوفَةً مِنْذُ زَمَنِ بَعِيدٍ جَدّاً (مِنْذُ
الْجَاهِلِيَةِ الْأُولَى) . ثُمَّ إِنَّ أَبَا الْعَلَاءِ الْمَعَرِّيَّ (ت ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م)
نَفْسَهُ حَاوَلَ شَيْئاً مِنْ هَذَا الْمُنَازَعِ ، مِنْ حَيْثُ الْمَوْضُوعِ وَمِنْ حَيْثُ النِّسْقِ
(أَوْ ، كَمَا يَقُولُونَ هُمْ ، مِنْ حَيْثُ الْمَحْتَوَى وَمِنْ حَيْثُ الشَّكْلِ) لَمَّا قَالَ
(رِسَالَةُ الْهَنَاءِ ، بَيْرُوت - الْمَكْتَبُ التِّجَارِيُّ ، س ٩٢ - ٩٣) :

— الرِّبْعَانِ

حَرَمَهِمَا اللَّهُ شَهْرَيْ رَيْعٍ ،
وَمَا عَنَيْتُ شَهْرَيْنِ
يُعْرِفَانِ فِي السَّنَةِ بِهَيْلَالَيْنِ .
وَلَكِنِّي أُرِدْتُ نَيْسَانَ وَأَخَاهُ ،
وَالْحَقُّ يَضْحُكُ لِنِ وَنَخَاهُ .

فَإِنَّهَا رَيْعَا عَامٍ

يَسْتَجِثَّانِ الْبَشَرَ بِالْإِنْعَامِ :

الْأَوَّلُ يَسْجُتِي الثِّمَارُ ،

وَالْآخَرُ يَجْنِي الْأَزْهَارُ .

وَالْقِطْعَةُ التَّالِيَةُ أَكْثَرُ تَعَمُّنَاتِ (رِسَالَةِ الْهَنَاءِ ، ٩٧ - ١٠٠)

— حَدِيثُ الْحَيْثَانِ

وقالت الحيتانُ المتفكّنة :

ما حَدَثَ نُضُوبُ الماءِ

الآ لُخْطَبِ قُضِيَّ من السماء :

فَمَنْ هَذَا الرَّجُلُ الصَّالِحُ الَّذِي عَمِلَ خَيْراً في الصَّرْعَيْنِ

وَدَأَبَ في صِلَاحِ الشَّرْعَيْنِ ؟

فَنَوَلَنِي اللهُ عَنِ الْإِنْسِ كَقَاءَهُ

وَحَقِيقَتُهُ لَه في الدَارَيْنِ وَقَاءَهُ .

وَلَا يَمْتَنِعُ في القُدْرَةِ أَن يَعْدُبَ لِبِرْكَةِ الماءِ الْأَجَاجِ

فِيَعُودَ كَأَنَّهُ مِنَ النَّحْلِ مُجَاجِ .

أَوْ تَسِيرَ السَّفِينَةُ عَلَى الْيَبَسِ

تُضِيءُ كُلِّضَاءَةَ الْقَبَسِ

فِي يَدِ مَتَّعِجِلٍ وَشِيكَ ،

وَلَيْسَ ذَلِكَ بِمَسْأَلِ بِشِيكَ .

إِذْنٌ ، سَقَطَتْ دَعْوَى الْحِدَّةِ حَنْدَهُمْ فِي التَّحَرُّرِ مِنَ الْوِزْنِ حِيناً ،

وَمِنَ الْقَافِيَةِ حِيناً آخَرَ أَوْ مِنْهَا فِي عِدَدٍ مِنَ الْمَرَّاتِ .

وَإِذَا نَحْنُ تَأَمَّلْنَا قِطْعَتَيْ الْمَعْرِيَّ وَجَدْنَا هَذَا الْمُزَاجَ الْبَعِيدَ عَنِ

الْمَعْقُولِ . وَهَذِهِ هِيَ الْعُنَاصِرُ الَّتِي يَزْعُمُونَهَا دَعَائِمَ وَأَسْئُلًا لِشُعْرِهِمْ

الْحَدِيثِ مُوجُودَةٌ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ مِنْذُ الْجَاهِلِيَّةِ ثُمَّ وَرَدَتْ أَيْضاً عِنْدَ

نَفَرٍ مِنَ الْمَشَاهِيرِ مِنْ أَمْثَالِ قَسِّ بْنِ سَاعِدَةَ وَبَدِيعِ الزَّمَانِ وَأَبِي

الْعَلَامِ الْمَعْرِيَّ وَلَكِنْ هُنَاكَ فَرْقٌ بَيْنَ هَؤُلَاءِ وَبَيْنَهُمْ .

أَنَّ هَؤُلَاءِ قَدْ عَبَّرُوا تَعْبِيراً صَحِيحاً عَنِ أَفْكَارِ غَرِيبَةٍ ، وَلَكِنَّهَا

وَاضِحَةٌ .

الحديث في الشعر

هذا الشعر الحديث لم يظهر في اللغة العربية - في رأي أنصاره - قبل التصاف القرن الحاضر . من أجل ذلك يمكن أن نعد الشعر الذي كان في المهاجر الأميركية (في الشمال وفي الجنوب) - وفيه بلا ريب مظاهر جديدة أو ، على الأقل ، مختلفة مما كان في الشعر العربي من قبل - طوراً سابقاً على هذا الذي يسميه بعض الناس « شعراً حديثاً » .

إن في الشعر الحديث هذا ، وفي الشعر المهجري من قبله ، أشياء مختلفة عما كان قد سبق في تاريخ الأدب العربي . فبهذا النظر يمكن أن يقال إن تلك الأشياء التي نراها في الشعر « الحديث » المعاصر لنا « جديدة » . ثم إن في الملوك و قديم و جديد ، آراء متباينة . لا يستطيع أحد أن ينكر أن شعر المهجر الشمالي (في أميركة) ثم الشعر المسمى حديثاً يتخذان تجاه اللغة العربية وتجاه الدين عموماً والاسلام خاصة ، موقفاً لا يمكن أن يوصف إلا بأنه حقد . ولا شك أيضاً في أن التعبير في الأدبين المهجري والحديث ضعيف في الأكثر وغامض في معظم الأحيان . ثم لا شك ، فوق ذلك كله ، في أن الأدبين المذكورين يحاولان الانفلات من كل قيد خلقي واجتماعي عام وديني خاص ولغوي أيضاً ، وأكاد أقول : وإنساني ، بمعنى الإنسان الذي هو جزؤ من الأسرة الاجتماعية ،

لا بمعنى أنه يسلك في ظاهر أعماله عند الاندفاع في الرغبات العارضة
مسلك الانسان أحياناً . ولعلّ أصدق ما ينطبق على « المدرك الانساني »
عند أنصار الشعر الحديث وعند المغالين من أنصار شعر المهجر الشنائي ،
في هذا النطاق ، قول الفيلسوف ابن بابجه الأندلسي (ت ٥٣٣ هـ =
١١٣٨ م) لما قسم أعمال البشر في الحياة ، « إن من البشر من لهم
أعمالٌ بهيمية ذات خيال إنساني » ، كالرقص مثلاً . وقد كان ابراهيم
طوقان ، رحمه الله ، يسمي الرقص الإفريقي الذي يقوم به أزواج من
الذكور والإناث « زناً مكحناً » .

أنا أفهم بالجديد في الشعر العربي مثلاً — بعد انتقاله من العصر القديم
(الجاهلي والأموي) إلى العصر العباسي — نشوء خصائص وأغراض
وفنون لم تكن موجودة من قبل قط أو كانت موجودة في نطاق ضيق .
إن الخمر مثلاً كانت تَرِدُ في الشعر الجاهلي أحياناً متفرقة في القصيدة أو
مدارك معدودة في الأبيات المتلاحقة . نجد هذا مثلاً عند عمرو بن كلثوم
في الجاهلية ثم عند الأخطل الأموي (ت ٩٥ هـ = ٧١٣ م) . ولا شك في
أن وصف الخمر عند الأخطل كان أوسع مدى وأكثر وروداً في قصائده .

وبدا شيء من التجديد في وصف الخمر في العصر الأموي نفسه عند
أبي محجن الثقفي (ت ٢٨ هـ = ٦٥٠ م) قبل أن يبدأ الأخطل
(٢٠ — ٩٥ هـ) نظم الشعر . لقد أصبحت المقطوعة مستقلة بنفسها تعالج
فكرة في الخمر معينة . ثم برزت خصائص أوضح في وصف الخمر
عند الوليد بن يزيد (ت ١٢٦ هـ = ٧٤٤ م) .

ثم جاء أبو نواس (ت ١٩٩ هـ = ٨١٣ م) فجعل من وصف الخمر
فنّاً قائماً بذاته في القصيدة أو مستقلاً عن سائر أجزاء القصيدة بمع توسع
في المعاني والأغراض . ومع هذا كله فإن هذا التجديد في وصف الخمر

هند أبي نواس مجيدٌ جزئي . أما الغزلُ المذكورُ (معَ الأسف) -
وان كان موجوداً عند اليونان ثمَّ وُجدَ بعدَ أمَدٍ عند الإفرنسيين
والإنكليز - وأما المناقضات : القصائد الثامنة في الهجاء القبليّ ، وأما فنّ
المقامة فأشياءٌ جديدةٌ بإطلاقٍ لأنّها لم تكن معروفة في الأدب العربي
القديم .

وكذلك أفهم بالتجديد نشأة الموشح من حيث شكلُ القصيدة :
بناءُ القصيدة على الأَشْطُرِ مكانَ الأبيات ثمَّ جعل هذه الأَشْطُرِ مختلفة عدداً
التضاعيل (أو التضميلات ، إذا شئت) ، أو مختلفة الأبحر ثم تنوع القوافي في
الموشحة الواحدة (راجع ، فوق ، ص ٦٣) .

أما أن نقرأ لأبي العلاء المعريّ قوله :

ونومّي موتٌ قريبُ النشورِ ومونيّ نومٌ طويلُ الكرى .
وهل جاء من جدتٍ ميّتٌ فيُخَيَّرَ عن مَسَمَعٍ أو مَرى ؟
فبقول هذا شعر قديمٌ متخلفٌ متعفنٌ وجامدٌ رجعي . ثمَّ يأتي لإبيلاً
أبو ماضي فيسلخُ شيئاً من هذا المعنى ويشوّههُ ثمَّ يسوقهُ في تراكيبٍ
عرجاء :

ان يك الموت رقادا	بعده صحو طويل
أوراء القبر بعد الـ	موت بعث أو نشور
فحياة	أم فناء قدثور
أكلام الناس صلق	أم كلام الناس زور

فبقول : هذا شعر جديد جميل ناضر حديث تقليديّ الخ الخ ، فكلام لا
يليق بقائله ، إلاّ إذا زعم قائله أنّه لم يقرأ ذلك وأكثر منه لأبي العلاء
المعريّ أو لأبي نواس أو ليشّار أو لطرفة بن العبد الجاهلي . ولعلنا نطلب
شطحاً لو رددناه إلى عمر الحيام .

أريد أن أخرج من هذه الإشارة إلى مثل ماديّ أو مثليين .

للدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم كتابٌ عنوانُهُ
« الشعرُ العربي في المهجر : أميركا الشمالية » (بيروت — دار بيروت ودار
صادر ، ١٩٥٧ م ، ١٣٧٦ هـ) . في هذا الكتاب يُعجِبُ المولّتان بتهديم
« الثنائية » في الوجود عند شعراء المهجر . إن جبران خليل جبران
(ت ١٩٣١) مثلاً قد تأثر بالشاعر الانكليزي ولیم بلايك (ت ١٨٢٧ م)
في نفي الثنوية في الوجود ، إذ قالاً جميعاً (جبران وبلايك) : « ليس
للإنسان جسمٌ متميِّز من النفس » (ص ٤٤) . ثم يَحْفِدُ المولّتان فصلاً
طويلاً (ص ٥٥ — ٧٠) عنوانه « عودة الثنائية » يذكران فيه أن
جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة اللذين كانا قد حاولا تهديم « الثنوية »
(الثنائية في لفظ المولّتين) لم ينجحا ، فعادت في آثارها أشدَّ مما كانت
قبل أن حاولا تهديمها . والإنصاف يقضي أن نقول إن المولّتين لم يكونا
دائماً متحمسين للترك الجَمْع الذي أراده جبران ونعيمة بين المتناقضات
من وجوه الحياة (راجع ص ٥٧) . وقد كانا يدّلمان ، بين الحين
والحين ، على تردّد جبران ونعيمة وسواهما من أدباء المهجر ، في هذا
النطاق ، بين وجود الثنائية وفقدان الثنائية .

وبعد ، فأني فائقة لهذا الكلام في الثنوية (الثنائية) وتحطيم الثنوية عند
شعراء المهجر ، إذا كان كل ما حاولوه تعبيراً سقيماً عن مدرك خاطيء ؟
أصحح أن الثنائية التي قصدوها غير موجودة ؟ ما يقولون في الصحة
والمرض أو في الحياة والموت أو الطفولة والشيخوخة أو الحركة والسكون
أو الليل والنهار أو الجوع والشبع ؟ أنا لن أسألم عن الصفر واللانهاية
أو درجة الحرارة القصوى ودرجة الحرارة الدنيا ولا عن العالمين والأقزام
من النجوم ولا عن الحمض والقلي في الكيمياء ولا عن النواة والكهارب

في الفيزياء (فإن هذه أشياء ليست مطلوبة من شعراء الصف الخامس وما تحته) .

ثم إن شعراء المهجر وأنصار شعراء المهجر لم يحلوا هذه المشكلة الموجودة في الفلسفة اليونانية منذ أقدم الأزمنة . إن هيراكليطوس الأفسوسي (نحو ٤٨٠ ق. م.) ذكر أن الوجود مؤلف من متناقضات ، إذ لو كان الوجود كله مظهراً واحداً لما تم فيه تطور ولهاذا فأدى به هذا الهدوء الى الاندثار والقضاء . أما الفلاسفة الايليون (وهم مفكرون يونانيون انتقلوا الى إبلية في جنوبي ايطاليا) فقد قالوا بخداع البصر وذكروا أن العالم هادئ ، وما التبدل الذي يترأى لنا في الوجود (انتقال الزهرة الى ثمرة ، مثلاً) إلا خداع من بصرنا . وبما أن العالم هادئ في حقيقته فليس ثمة حركة في زعمهم ثم جاء محيي الدين بن عربي فقال بالاتحاد أو وحدة الوجود وأنه لا فرق بين الأشياء ولا بين العبد والرب (تعالى الله) . ثم انصرفوا جميعاً ولم يستطيعوا أن يحلوا تلك المشكلة التي تخيلوها .

لا شك في أن هنالك جسداً ثم شيئاً آخر غير الجسد نُسِمَ به نفساً . وإلا فكيف يمشي الجسم ثم إذا مات فَقَدَ القدرة على كل شيء إلا على التأثير بالعوامل الطبيعية فينحل إلى عناصره الأولى . ولو كان النفس والجسد شيئاً واحداً لاستطاع الأموات أن ينظموا شعراً . والواقع أن نفرأ من الأموات يكرمون ألقاظاً وتراكيب ويسمونهم شعراً .

وبعد ، فما حاجتي وحاجتك إلى أن تقرأ أشياء مشوهة في لغة سقيمة متمطية إذا كان بإمكاننا أن تقرأها موجزة واضحة عند عقلاء الجنس البشري من أمثال هيراكليطوس وبرمينيس وأفلاطون وأرسطو والفارابي وابن سينا وعند المتصوفة على التجوز — فالمتصوفة أيضاً شعراء حديثون .

أما إذا زَعَمَ أحدٌ أن جُبرانَ وأشياعه قد قالوا في تلك المعاني المسلوخة من غيرهم شعراً جميلاً ، فانتنا نُدِلُّ هنا القائلَ على أن ذلك الشعر ليس جميلاً .

في « المواكب » (وهي نشيدٌ طويلٌ أراد جُبرانُ تحليلُ جبران أن يجعله معروضاً لآرائه في الحياة) نقرأ هذه الأبيات :

• فالشتا يمشي ولكن لا يحاريه الريح
• فاذا هبّ نسيم لم تحيء معه السموم
• فاذا ما الأسد صاح لم تقل هذا المخيف
• فان رأيت أنحا الاحلام متفردا عن قومه وهو منبوذ ومحتقر
فهو النبيّ وبرد الغد يحجبه عن أمة برداء الأمس تستتر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها وهو المجاهر لام الناس أو علنوا
ومنذ أربعين عاماً أعلنت أنني لم أفهم معنى :

« فالشتا يمشي ولكن لا يحاريه الريح » .

وذلك في مقال عن جبران نشرته يومذاك في مجلة « الأماي » (٢٨ / ٤ / ١٩٣٩) . فكتب إليّ جورج ن. ايلو (٥ / ٥ / ١٩٣٩) من الجامعة الأميركية في بيروت (ولا أعلم الآن إذا كان الكاتب يومذاك أستاذاً في الجامعة الأميركية أو تلميذاً) . وبعد أن أطال في الكلام الجبراني المقلّط ثلاثين سطراً (نحو ٢٦٠ كلمة) في محاولة « لفهامي » معنى البيت ، عاد فلتخص ذلك الذي كان قد قاله بتسعة أسطرٍ جديدة ، هي (الأماي ١٩ / ٥ / ١٩٣٩ ، ص ٥) :

« وأراد جبران أن يُرِيَّتَا هذا الضرب من المظالم ، فاستطاع بيانه
الآتي بنقيض الظلم — الحرية — فأورد مثل الشتاء والربيع .

«وهذا ، على ما أظنّ» ، هو ما يعنيه جبران بذكر مشي الشتاء ومجاراة الربيع له .

«وأكبر الظنّ أنّه أتى بهذا المعنى إشارة الى ما في الطبيعة من اختلاف . فهو يلّمح الى الحرية المطلقة والعبودية المسكينة ، ومستنده في ذلك أمران : حرية فصول السنة ، وكلّ منها على عادته يجري ، وعالم الناس السياسي ، حيث نجد ملوكاً يحكمون وعبيداً يخضعون .

«فالمسألة مسألة حرية وعبودية متجانبتين»

وها أنا ذا الآن ، بعد أربعين عاماً ، لم أفهم ما يعنّي جبران ، وما زادني شرح جورج ن. ايلو إلاّ ظلاماً مغطياً على المعنى . هذا مع العلم بأنني أفهم ما يقول أفلاطون وأرسطو والقارابي وابن رشد وغوته وشكسبير وفكتور هيغو . ثمّ انني أستطيع أن أفهم أشياء من العلم المتخصّص . لما صدر كتابي «تاريخ العلوم عند العرب» (عام ١٩٧٠) ، كتب إليّ الاستاذ مصطفى نظيف (١٨٩٣ - ١٩٧١ م) استاذ علم الطبيعة (الفيزياء) في كلية الهندسة بالجامعة المصرية ومؤلف كتاب «علم الطبيعة : نشوءه ورقبه وتقدّمه الحديث» - «البصريات الهندسية والطبيعية» - «الحسن ابن الهيثم : بحوثه وكشفه في الضوء» (من رسالة بتاريخ ١٩/١٠/١٩٧٠ م قبل وفاته بثانين يوماً) :

«.... والكتاب لا يضاهيه على ما أعلم كتاب الف بالعربية في تاريخ العلوم الرياضية والفيزيائية والبيولوجية والاجتماعية (وهو) يركّز على المعالم الأساسية فيها . (ثمّ هو) إذ يعرّض لتاريخها عند العرب يستهله بالإشارة الى بداية العلم في عصور ما قبل التاريخ ثمّ يعرّض الصورة التي ظهرت عليها العلوم في الحضارات القديمة ثمّ في

الحضارة اليونانية ثم انتقلت إلى العرب وما طرأ عليها في العصر الإسلامي
من تطوّر وإصلاح وإضافات جديدة »

وما على من يفهم عن أعلام العلم والفلسفة والأدب ألا يفهم عن
جبران خليل جبران وأنداده وأنصاره . ما الذي كان يمنع جبران خليل
جبران وتوماس ستيرنز أليوت وعزرا باوند وفلاناً وفلاناً أن يتكلموا
لغة يفهمها أصحاب العقول السليمة ؟ أنا أدعو الناس إلى أن يسكبوا آراءهم
الواضحة في قوالب من الكلام الواضح .

ونعود إلى بيت جبران :

« والشتاء يمشي ولكن لا يجاريه الربيع » .

لماذا اختار جبران « الشتاء » ولم يقل : الخريف أو الصيف ؟

لماذا قال يمشي : ولم يقل : يجري أو يمضي ؟

ما يقصد بقوله : يجاريه ؟

لماذا اختار أن يقول : « لا يجاريه الربيع » لا الخريف مثلاً ؟

هذه الأسئلة التي يمكن أن يُسأل مثلها في معظم الآيات التي جاء بها
جبران في « الموابك » تُبْطِلُ كلَّ مجال في الشعر ، بل تبطل أن يكون
الكلامُ المكروراً فيها شعراً .

عجبا ، يا قوم . إن أنصار الشعر الحديث يريدون أن يُبْطِلُوا شعر
امرئ القيس وجريير وابن الرومي والمتنبي وشوقي لتهتمهم أن أصحاب
هذا الشعر « عموديون » ، أي يَنْظِمُونَ على عمود الشعر العربي
(شعراً قائماً على المنطق والوزن والقافية) ، ثم هم يأتون إلى كلام مكوّم
لا معنى فيه ولا منطق ولا شبه وزن ولا شبه قافية ويحاولون أن يجعلوا

منه للناشئة العربية مثلاً أعلى حتى يشوهوا العقل العربي ثم يجعلوه قابلاً للاستعمار الثقافي .

إن حركة التشويه في الفن وفي الأدب ، وفي الفلسف ، يقوم بها جماعات من أعداء العرب (ومن أعداء غير العرب) ويستأجرون في سبيل تزيينها جماعة من العرب . وقد سبق لي في هذا الكتاب أن قلت : إننا نحارب الصهيونية بالسلاح وبالجهود ونمنع قومنا من أن يقرأوا الكتب النافعة (إذا كان ناشروها من اليهود) . أما الأفلام الخليعة وأما الحركات الهدامة وأما الكتب الجنسية والسياسية المشوهة للعقول وأما الدعوات الشاذة في المجتمع - وجلّها من عمل الصهيونية - فأننا نتبرّع بالدعوة إليها أو نستأجر أحياناً .

بقيت الآيات الأخرى التي أوردتها من شعر جبران، ففكرت فيها لنفسي وفكرت في غيرها أيضاً . وأنا لم أستشهد هنا بأشياء من شعر المهجر الشامي من أميركا إلا لأدّل على أن هذا الشعر كان في جانب التشويه والغفوض سابقاً على الشعر الحديث في اللغة العربية . أما نسبة أحدها إلى الآخر فلا حاجة بي إلى إظهارها ، فإن الموضوع نفسه قليل الأهمية .

كن مثلي ، إذا شئت . إذا كنت تستطيع أن تقرأ ليفكتور هينسو وشكسبير وغوته ولغيرهم ، وإذا كنت تستطيع أن تطالع في كتب أفلاطون وأرسطو وأوغست كونت وكانط ، وإذا كنت مستطیعاً أن تكون جليساً لامرئ القيس وطرفة والفرزدق وجريرو ولاين الرومي والمتنبي . ولحافظ إبراهيم وأحمد شوقي - وهم الذين يقولون القول الواضح المفهوم - فما عليك أن تهتم بوجود منشئين لا يقولون قولاً واضحاً مفهوماً ولا نافعاً معلوماً .

ليس من حقّي ، ولا من حق أحدٍ غيري ، أن يحول بين شخص ما

وما يريدُ من نظم الشعر أو صنْعِ الخلوئ. ولكنني لستُ مضطراً إلى أن أقرأ ما يقولُ أو أن أكلَ ما يصنع . دعِ الناس يفعلون ما يريدون ، في نطاق الحرية الإنسانية التي فرضها المجتمع ، وأن يحملوا تبعات ما يقولون وما يفعلون . وفي كلِّ عصرٍ كان شعراءُ عاشَ نفرٌ منهم وماتَ نفرٌ منهم وشكَّكده شعرُ نفرٍ منهم ونُسي شعرُ آخرين .

ولكن إذا بلغتِ الجرأةُ بأحدٍ هؤلاء إلى أن ينسى مكانته ثم يرفعَ عقيرته (أي رجله المقطوعة) ويصبحُ بأنَّ جان بول سارتر خيرٌ من أرسطو وبأنَّ إيليا أبا ماضٍ أشعرُ من المعري فتحنُّ نأتسم حينئذٍ بقول أميرِ البلغاء عليٍّ "كرم الله وجهه لما سمعَ رجلاً يقول : « التكبرُ على المتكبرِ صدقةٌ » ، فقال له : « لا . التكبرُ على المتكبرِ فرضٌ » .

عودة الشعر المنشور من المهجر إلى الوطن

مرّ معنا أن الذين هاجروا الى المناطق الأميركية - ممن كان لهم ميل الى الأدب - لم يكونوا ذوي ثقافة فكرية بالغة أو ذوي ثقافة لغوية صالحة. ثمّ لأنهم عرّفوا هنالك أنواعاً من التعبير الأدبي جديداً عليهم فمالوا إليه. ولقد جربوا براعتهم ، في الأكثر ، في الأسلوب ، ذلك الأسلوب الذي ظنّوه جديداً في الأدب العربي . ولقد رأينا (فوق ، ص ٨٣) أنه لم يكن جديداً ، بل كان تشويهاً مبيتاً لنوع من أنواع الأدب القديم . وكان الذي فتّح لهم هذا الباب ودلّهم على تلك المداخل أمين الريحاني . وكذلك سبق لنا أن قلنا إن أمين الريحاني كان أحسنهم ثقافةً فكرية . ومع ذلك فإنّ صُجّته لذلك الأسلوب الخيالي في « الشعر المنشور » لم تطل .

وعرّف أهل الوطن في الشام ومصر (أو في مصر والشام) هذا الأسلوب فتعلّق به نفر ممن يجيد الاساليب السليمة ومن لا يجيد أسلوباً سليماً .

منذ ذلك الحين ، وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) كثرت المقالات التي تتخلّل في نطاق الشعر المنشور تقليداً لكتّاب المهجر في الولايات المتحدة الأميركية خاصّة .

يدخل في نطاق الشعر المنشور عددٌ كبيرٌ من مقالات مميّ (ماري زيادة) اللبنانية الأصل الفلسطينية المولدة المصرية الدار (١٨٨٦-١٩٤١م) .

كانت مميّ أديبةً مُنشئةً وكاتبةً بارعةً في الجانب الإنساني والخيالي من الحياة ، وكانت واسعة الثقافة ذكّر يوسف داغر (مصادر الدراسة الأدبية ٢ : ٤٣٥) أنها كانت تُعرفُ من اللغات الأجنبية : الفرنسية والإنكليزية والإسبانية والألمانية والإيطالية واللاتينية واليونانية الحديثة . وهذا شيءٌ نادرٌ في الرجال من العرب . ثمّ كان لها في القاهرة مجلسٌ (صالون) يُعقدُ يومَ الثلاثاء ويجتمع فيه الأدباء والشعراء . وقد كان من هؤلاء أحمد لطفي السيد ومصطفى صادق الرافعي وإسماعيل صبري ويعقوب صروف وأنطون الجميل ووكي الدين يكن .

وقضت مميّ حياتها عزبةً لم تتزوج . وفي عام ١٩٣٦ أصيبت باضطراب عقلي لم تبرا منه برءاً تاماً . وكانت وفاتها في مستشفى السعادي (من ضواحي القاهرة) .

يشيعُ في معظمِ كتابات مميّ نغمٌ حلوا مع توفيق في تخيير الموضوعات ومع شيءٍ كثيرٍ من صحّة التعبير . وهي من الذين ثَقَّبوا ألسنتهم بدراسة القرآن الكريم .

ومع أن مميّ لا تدعي سبقاً في « الشعر المنشور » ولا يدعي لها أحدٌ ذلك ، فإن في كتاباتها نغمات منه طيبة . ولقد أحسبتُ أن أشير هنا الى ثلاث قطعٍ من مقالاتها في كتابها « ظلمات وأشعة » (مصر ، دار الفلال ١٩٢٣ م . ولكن بين يدي الآن طبعةٌ بيروت ، مؤسسة نوفل ١٩٧٥ م) .

• أنا والطفل :

قطعةٌ بارعةٌ تشيعُ فيها الموسيقى أقتطفُ منها ما يلي (ص ٨-١٢) :

هنالك بعيداً عن المدينة وضوضائها — على شطّ النيل النائح في
سيره على رُفَاتِ العِندَارَى المُبْعَثَرِ في أعماقه (١) — هناك روضةٌ غناءٌ
مفتوحة لجميع الداخلين .

قصّدتُ الى الحديقة في صباحٍ يومٍ مُنير . نَبَذْتُ عَنِّي عَادَاتِ
المدينة فافترشتُ التّرى كما يَفْتَرشُ سُكّانُ البادية رِمَالَ الصّحراء
لم أَرِ حَوْلِي سِوَى سَيِّدَتَيْنِ لِانْجِلِيزِيَّتَيْنِ مَنَعَ إِحْدَاهُمَا ثَلَاثَةُ أَطْفَالٍ . وَان
هِيَ (٢) إِلَّا دَقَاقْتُ حَتَّى اقْتَرَبَ مِنِّي أَحَدُ هَؤُلَاءِ ، وَهُوَ صَبِيٌّ فِي الرَّابِعَةِ
مِنَ سَنَوَاتِهِ . فَنَادَيْتُهُ قَائِلَةً : تَعَالَى إِلَيَّ أَيُّهَا الصَّغِيرُ . فَدَنَا وَاجِئاً (٣)
بِاسْمٍ ، فَسَأَلْتُهُ : أَلَا تَجْلِسُ عَلَى رُكْبَتَيَّ ؟ فَجَلَسَ صَامِتاً

ثُمَّ سَأَلَتِ الطِّفْلَ : مَا اسْمُكَ ؟

قَالَ : رَوِيْرْتُ .

نَظَرْتُ فِي وَجْهِهِ فَإِذَا هُوَ آيَةٌ مِنَ آيَاتِ الْجَمَالِ الْإِنْجِلِيزِيِّ : وَجْهُ
شَقَافٍ كَأَنَّمَا هُوَ عَصِيرُ وَرْدٍ وَيَاسَمِينٍ تَجَمَّدَ فَنُحِتَ وَجْهُهُ بِشَرِيكاً .
وَقَمَمٌ كَزَرِّ الْوَرْدِ (٤) لَظْفَافاً وَأَنكَشَافاً وَعَيْنَانِ لَهَا زُرْقَةٌ عَمِيقَةٌ
كَزُرْقَةِ الْبَحَارِ بُعِيدِ الْغُرُوبِ (٥) فَقُلْتُ لِلطِّفْلِ : مِمَّنْ أَيْسَنَ أَتَيْتَ

(١) عروس النيل : كان من عادة المصريين القدامى أن يلتقوا في نهر النيل في كل عام قبل موعد
فيضانه (في شهر تموز - يوليو) فتاة عذراء وهي حبة استرضاء للنيل كيلا يتأخر فيضانه
أو يقل أو يتعثر . وكان يصحب هذا الطقس الليلي الوثني أحتفال شعبي .

(٢) أترأ : وما هي إلا ...

(٣) وجف القلب : غرق (غرقاً شديداً من الخوف) .

(٤) الزر (بالكسر) : قطعة صغيرة مكورة أو مدورة تغطى على أحد طرفي الثوب لإدخاله في
العروة (الشق المحيط من جوانبه في الطرف الآخر من الثوب) لتثبته ولتحمي ذلك .
والمقصود بزر الورد هنا الوردة عموماً أو الوردة قبل أن تفتتح تماماً .

(٥) زُرْقَةُ الْبَحَارِ بَعِيدِ الْغُرُوبِ : غيال غريب لأن ماء البحر يغيي لونه بعد غياب الشمس فيبدو
للعين أسوداً .

بِعَيْنَيْكَ ، يا روبرت ؟ ومن أعطاك زُرْقَتَهَا ؟
أجاب ، ولم يفهم غيرَ كَلِمَتِي « مَنْ أعطاك » ؟ :
ماما .

قلتُ : قَرَرْتُ عَيْنَا ^(١) أَمَلِكْ بِكَ . وأيَّ عملٍ يعملُ أبوك ؟
قال : وَلِثَغَاتِهِ اللَّطِيفَةُ تُتَدَخَّرُجُ عَلَى لِسَانِهِ مُتَعَثِّرَةٌ بِشَفَقَتِيهِ :
بابا ضابطٌ . وأنا عسكريٌّ مثلَ بابا
فَنظَرْتُ إِلَيْهِ وَخَاطَبْتُهُ هَمْسًا :

هذه اليدُ الَّتِي تَنْقُلُ الْيَوْمَ مَا حَقَّقْتَهُ مِنْ إشاراتِ الملائكة ، هذه
اليدُ الَّتِي لَا تَمْتَدُّ إِلَّا لِلدَّاعِيَةِ النَّدَى وَالْأَزَاهِرِ ، هذه اليدُ الصَّغِيرَةُ الطَّرِيقَةُ
سَوْفَ تَصْبِرُ يَدَ جُنْدِيٍّ ، سَوْفَ تَقْبِضُ عَلَى السِّيفِ وَالْحَرَبِ ^(٢) وَتُطْلِقُ
النِّيرانَ مِنْ أَفْوَاهِ الْمَدَافِعِ ، سَوْفَ تَقْتَتِكُ بِحَيَاةِ الْبَشَرِ أَشْرَارًا كَسَانُوا
أُمَّ أَبِرَارًا

عَمَّا قَرِيبٍ تَعْرِفُ مَا هِيَ الْمِثُولُوجِيَا ^(٣) ، وَمَا هِيَ النِّصْرَانِيَّةُ ، وَمَا هُوَ
الْإِسْلَامُ . عَمَّا قَرِيبٍ فَهَمُّ مَا هُوَ التَّعَصُّبُ الدِّينِيُّ وَالْجَنَاحِيُّ وَالْعِلْمِيُّ وَالْعَائِلِيُّ
وَالْفَرْدِيُّ . عَمَّا قَرِيبٍ تَعْلَمُ أَنَّ الْأَنْسَجَةَ الَّتِي تُخَاطُ مِنْهَا أَثْوَابُ الْعَرَسِ
تُصْنَعُ مِنْهَا أَكْفَانُ الشُّهَدَاءِ . عَمَّا قَرِيبٍ تَرَى الْأَقْوَامَ يَفْتَكُونَ بِالْأَقْوَامِ

(١) قُرْتُ الْعَيْنَ : هَلَأْتُ وَسَكَنْتُ (كِتَابَةُ عَنِ السُّرُورِ) .

(٢) الْحَرَبُ : أَدَاةٌ قَصِيرَةٌ حَادَّةٌ تُسْتَخْدَمُ فِي الْقِتَالِ مُتَّصِلَةٌ بِسِلَاحٍ آخَرَ أَوْ غَيْرِ مُتَّصِلَةٍ بِشَيْءٍ .

(٣) الْمِثُولُوجِيَا : عَالَمُ الْخُرَافَاتِ - نِظَامُ مِنَ الْحَيَاةِ وَالسَّلُوكِ الْمَحَالِّ (يَضُمُّ الْمِثْمَ : الْمَتَّعُ فِي
الْمَقْلِ أَوْ فِي الْفَرَاغِ) مَا جَاءَ مُتَّصِلًا بِالْأَدْيَانِ الْوُثْنِيَّةِ قَدِيمًا وَحَدِيثًا وَدَائِرًا حَوْلَ الْآلِهَةِ
وَالْأَهْبَالِ الَّذِينَ نَزَلُوا عِنْدَ تِلْكَ الْأُمَمِ مِثْلَ الْآلِهَةِ .

لأنهم مُحْتَشِدُونَ حول قطعة نسيج صُبِغَتْ بلون غير لون نسيجهم^(١).
 عما قريب ترى كل هذا ، يا روبرت ، وتشترك فيه لأنك عسكري
 مثل بابا .

. . .

انفصلتُ عن روبرت بلا قبلة ولا تحية . أنا لم أقبَلْهُ لأنني وقفتُ
 أمامَ رجلٍ الغد منه . وهو لم يُقبِلني لأنني لم أعطه كعكاً ولا حلواً^(٢) .

• دُمعة على المفرد الصامت (ص ٣٣ - ٣٨) :

طائرٌ صغيرٌ نَسَجَتْ أشعةُ الشمس ذهبَ جناحيه وانحى الليل عليه
 فتركه من سواده قبلةً في غيبه . ثم سقطت عليه يدُ البشر فضيقت
 دائرة فضائه وسجنته في قفص كان عشه في حياته ونعشه بعد مماته .

طائرٌ صغيرٌ أحببته شهوراً طوالاً . غردَ لكأني فأطربها ، ناجى
 وحشني فأنسها ، غنى لقلبي فأرقصه ، ونادى وحْدني^(٣) فملأها الحناناً ..
 في الصباح كُنْتُ أفتحُ عيني فيستقبلُ استيقاظي بالغناء وتيسيلُ
 موسيقى أنغامه على قلبي فتذنيه وتُسكِّره معاً .

وفي النهار كنتُ أجلسُ للدرس والتحجير^(٤) فتشمتز نفسي من
 عبوس الكُتُب ... فأخذُ كتاري في الزقزقة والتغريد ، وتأتسي
 جماعات طيرٍ من الخارج فتتوحد التغاريدُ عند نافذتي كما تترجُ الألحانُ

(١) قطعة من النسيج الخ : الراية ، العلم (وتكون ألوانه مخططة باختلاف الأمم التي تصنعه) .

(٢) الحلواء : الحلوى (الطعام الحلو) وجمعها حلوى .

(٣) الوحدة هنا (بكسر الواو) : الانفراد عن الناس . والوحدة (بفتح الواو) : التضام

(يتشدد الميم) : اجماع بعض الناس إلى بعض .

(٤) التحجير : التحسين والتزيين في الكلام والخط وغيرهما .

في قلب الأمواج . إذ ذاك تبسمُ الأفكارُ على صَفَحَاتِ الكُتُبِ أمامَ ناظري
ويتمايلُ قَلْبِي تمايلَ الصَّفَافِ (١) قَرَبَ الغديرِ تَنَجُّلِي (٢) الغيومِ
عن صَفَحَاتِ نَفْسِي وتَطَرَّبُ رَوْحِي .

وفي المساءِ كانَ الكِنَارُ يَصْمَتُ إجلالاً لِقَدَاسَةِ الظلامِ فيُخْفِي رَأْسَهُ
بَيْنَ جَنَاحَيْهِ ، ويَجْمَدُ جُمُودَ المُفَكِّرِ . سَاعَتُهُ تأتي بَنَاتِ خَيَالِي
مَحْلُولَةَ الشَّعْرِ وَوَرْدُ الأمانِي مُنَوَّرٌ عَلَى شَفَتَيْهَا وَمَصْبَاحُ الشَّعْرِ
مُتَقَدُّ عَنْ يَمِينِهَا

• • •

وَالآنَ أَنْظِرُ إِلَى القَفْصِ .

لقد صَمَتَ الطائرُ المُغَنِّي ، وَجَمَدَ الشُّعَاعُ المُحْيِي ، فلا تَرَى في
القَفْصِ إِلَّا قَلِيلًا من الشمسِ الماتَةِ .

ماتَ الصَّغِيرُ الغَرِيدُ ، ماتَ صَغِيرُ حُشَاشَتِي (٣) .

ماتَ عِنْدَ بُزُوغِ الفجرِ وَقَبْلَ انْقِضَاءِ الرِّيبِ ، ولم (٤) يَبْقَ في خَاطِرِي
إِلَّا أَثَرٌ من ذلكَ اللحنِ المتواضِعِ البَدِيعِ . شُعَاعٌ ذَهَبِيٌّ أَطْلَحَ حِينَ (ثُمَّ)
اخْتَفَى في كَبَدِ الآفَاقِ ، ابْتِسَامَةٌ لُطْفٍ أَشْرَقَتْ (ثُمَّ) ما لَبِثَتْ
أَنْ تَوَارَتْ في أُخْفِيَةِ (٥) الظلامِ

(١) الصَّفَافُ شجرُ الخَلَفِ (يَكسرُ الغاءُ المُنْقُوعَةُ من فَوْقِهَا) شجرُ مَطَلِ الجَلْعِ قَاسِي الأَصْغَارِ
يَنْتِ قَرَبَ مجاريِ المِياهِ (وَأَشجارُ الصَّفَافِ لا تَتَمايلُ) .

(٢) تَنَجُّلِي : تَتَكَشَّفُ ، تَزُولُ .

(٣) الحِشَاةُ : بَقِيَّةُ الحَيَاةِ (تَقصِدُ المَوَلَاةُ : قَلْبِي) .

(٤) في الأَصْلِ : وَلا .

(٥) الأَخْفِيَةُ جَمْعُ غَفَاءٍ (بِالكَسْرِ) : النِّعَاطُ ، الكِساءُ (الخُوبُ) .

• العيون (ص ٥٠ - ٥٣) :

تلك الأحداقُ الفاتكة في الوجوه كمناعوليدٍ من حلكك ولُججين^(١) .
تلك المياه الجاثلة بين الأشفار والأهداب كبُحيراتٍ تَسْطَقْنَ بالشواطئ
وأشجار الحَوَر^(٢) .

العيونُ ، ألا تُدْهَشُك العيون ؟

العيونُ الرمادية بأحلامها .

والعيون الزرقاء بتسوّعها

والعيون الصليّة بحلاوتها

والعيون البنيّة بمجاذبيّتها

والعيون الفاتكة بما يتناوبها^(٣) من قوّة وعُدوبة .

• • •

جميع العيون

تلك التي تُدْكَرُك بصمّاء السماء

وتلك التي يركدُ فيها عُمقُ اليوم^(٤)

(١) الصبولة (تقصد : المودة بضم الميم) : التهمة : قطعة من نسيج أو ورق ونحوها تملق في عتق الطفل لدفع أذى الميم عنه (تسمى أيضاً حجاباً أو حرزاً) . الحلك : شدة السواد .
الُلججين : النفس .

(٢) الحور : شجر كبير طويل الجذع يستقيم الساق منتصب الأغصان أوراقه قريبة من الاستدارة في الشكل وجبهها أخضر وظهرها فضي اللون يكثر ثقلها فتلمع في ضوء الشمس لمعاناً جميلاً ، والحور ينبت عند مجاري الأنهار أيضاً . تنلق : جعل حول وسطه (بفتح السين) فطائفاً (بكسر النون) أي حزاماً .

(٣) تناوب التقوم أمراً : تداولوه (قلم به مرة هؤلاء ومرة أولئك) .

(٤) اليوم جمع يم (البحر) .

وتلك التي تُربك مفاوِزَ الصحراءِ وسُرايَها^(١)
وتلك التي تَعْرِجُ بِحَيَالِكَ في مَلَكُوتِ أَثِيرِي كُلِّه بَهاء^(٢) .

.....

العيونُ التي تشعُرُ
والعيونُ التي تفكّرُ
والعيونُ التي تتمتّعُ
والعيونُ التي ترتبمُ
وتلك التي عسّكَرت فيها الأحقادُ والحفائِظُ^(٣) .
وتلك التي غَرَزَتْ في شِعَابِهَا الأسرارُ^(٤)

• • •

في جميع هذه القِطَعِ الثلاثِ نَحْمُ شائعَ يَجُوزُ أن يُسمَى شِعْراً
إذا كان الشعرُ هو ما يؤثرُ في النفس .

(١) المغازة اسم للصحراء . وقد سميت الصحراء مغازة (وهي في الحقيقة مهلكة) تقالاً بأن
يفوز (ينجو) السائر فيها . السراب : لمان يرى من بعيد (إذا كانت الشمس وعين الرائي
على زاوية معينة) فيخيل إلى من رآه أنه ماء .

(٢) عرج (يفتح الراء في الماضي وضمها في المضارع) : صعد . عرج (بكسر الراء في الماضي
وفتحها في المضارع) : مشى وهو يتمايل من العرج (نصر إحدى الرجلين) . ملكوت :
الملك (بضم الميم) العظيم . الأثير : مادة رقيقة جداً اعتقد القدامى أنها شائمة في الفضاء
وخصوصاً فوق جو الأرض .

(٣) الحفائِظ جمع حفيفة : النفس ، الحمية (الحماسة في الشر) .

(٤) غرز الشيء في الأرض : غار فيها وثبت . الشعاب جمع شعب (بكسر الشين) : الفرجة
بين جبلين ، الطريق ، مجرى الماء في بطن الأرض .

١ - في القطعة الأولى تَرَكَّتْ مَيَّ كَلَامُهَا مُسْتَمِرّاً فَكَانَ عَلَى الْقَارِءِ أَنْ يَذَرِكَ أُمُكِينَةَ الْفَصْلِ وَالْوَصْلِ (مَكَانَ الْوَقْفِ فِي سِيَاقِ الْأَسْطَرِ) .

٢ - في القطعة الثانية عَمَدَتْ مَيَّ بَيْنَ الْحَيْنِ وَالْحَيْنِ إِلَى شَيْءٍ مِنْ التَّقْطِيعِ (تَفْصِيلِ الْكَلَامِ فَوَاصِلَ تَشْبِيهِ أَشْطَرِ الشَّعْرِ) .

٣ - وفي القطعة الثالثة أَرَادَتْ مَيَّ أَنْ تَتَوَلَّى بِنَفْسِهَا هَذَا التَّقْطِيعَ فَتَفْصِلَ الْأَسْطَرَّ بِحَسَبِ الْمَعَانِي الَّتِي تَرَامَتْ لَهَا .

كُلَّ هَذَا فَعَلْتُهُ مَيَّ قَبْلَ عَامِ ١٩٢٣ أَلْفَ وَتِسْعِمِائَةَ وَثَلَاثَةِ وَعِشْرِينَ قَبْلَ الْمَوْعِدِ الْمُرْعُومِ لِلشَّعْرِ الْحُرِّ بِرُبْعِ قَرْنٍ أَوْ يَزِيدُ .

بد الشعر النجدية

ومن طلائع الشعر الحديث في لبنان (تقليداً لما كان يجري في المهجر الشمالي : الولايات المتحدة) مجموعة من الشعر المنشور نظمها منير الحسامي^(١) وسمّاها « غرش الحب والجمال »^(٢) ثم نشرها في كتاب صدر في بيروت^(٣) ، عام ١٩٢٥ م .

(١) ولد منير بن كامل الحسامي في بيروت عام ١٩٠٦ م وتلقى دروسه الأولى في عدد من المدارس آخرها في الدائرة الاستعمارية من الجامعة الأميركية في بيروت (١٩٢١-١٩٢٢ م) : وكان قبل ذلك وبعده كبير المطالعة ، فثقافته الواسعة ، بالإضافة إلى ما كانت حاله عليه ، راجعة إلى مطالعته الخاصة لا إلى التعليم النظامي الذي تلقاه . ولما غادر المدرسة انصرف إلى العمل مع أهله في التجارة والتهنيدات والتأمين ، مما كان لا يزال في ذلك الحين مألوفاً في تلك السن المبكرة . ومنذ عام ١٩٢٢ م بدأ ينشر في الصحف والمجلات موضوعات متفرقة منشأة في العربية أو منقولة عن الانكليزية تتناول النقد والتاريخ والأدب النسوي والقصة والثقافة الموسيقية خاصة . ومظم ما كتب تنسم بالطابع الماطفي الغيالي . ثم هو فوق ذلك عازف على البيانو . وله من الكتب المطبوعة « غرش الحب والجمال » (١٩٢٥ م) و « ابراهيم بن المهدي » (١٩٦٠ م) .

(٢) يقول بروكلين (تاريخ الأدب العربي ، الملحق ٣ : ٣٥٩) : « وجد منير الحسامي النشقي (قد وهم بروكلين ، منير الحسامي يروتي) في ذلك الحاصل من معركة التحرر (الأبيي متصلاً) لينفى في كتابه « غرش الحب والجمال » بربة الشعر والحب والجمال » .

(٣) مقدمة أمين الرحباني وبرزنوم فنية بريشة عزت غورشيد (ولد نحو عام ١٨٩٥ م) وبالتزام مكتبة الملك (بيروت) لصاحبها محمد جميل الوزان (مطبعة الأرز - بيروت ١٩٢٥ م ، صفحاته ٢٨ + ١٧٨) .

وقيل أن أختار شيئاً من هذا الكتاب أحب أن أوردَ المُقدمةَ التي كتبها أمينُ الرِّيحاني لهذا الكتاب . وحسبك بالريحاني حكماً في هذا النوع من الأدب . أضف إلى ذلك أن مقدمةَ الرِّيحاني هذه دراسةٌ فنيةٌ باكرة ، وفي زمنٍ متقدمٍ جداً ، عام ١٩٢٥ ، لهذه الحركة : حركة الشعر الحر .

يقول أمينُ الرِّيحاني (في هذه المقدمة ثلاثُ حواشٍ قصيرة . أما الحواشِي المختومة بالحرف «ع» فهي لي) :

(الشعرُ أمواجٌ من العقل والتصور تُؤكدها الحياةُ ويدفعُها الشعورُ فتجيءُ الموجةُ كبيرةً أو صغيرةً ، هائجةً أو هادئةً ، باردةً أو فاترةً أو محرقةً ، بحسبِ ما في الدافع من قوةِ الحِسِّ والنظر والبيان .

ولكلِّ موجةٍ من الأمواجِ قالبٌ من اللفظ ، شعراً كان أو نثراً ، بصيغة (١) الشاعر في حال التقيّد والإطلاق فيجيءُ مُجسِّماً أو عدلاً (٢) ، مُبتدلاً أو مُبتكراً ، سَمِجاً أو جميلاً ، بحسبِ ما عنده من علم وذوق وصناعة .

فإذا ما جاء القالبُ كبيراً سمعتُ الموجةَ تقلعل فيه فيتلرب (٣) ما فيها من معنى وجمال . وإذا ما جاء صغيراً يُقْفِدُها الضمُّطُ جمالها ومعناها (٤) .

إذن لكلِّ موجةٍ قالبٌ لا تنها في سواه ، أو بالحري لكلِّ فِكْرٍ

(١) اقرأ : يصوله .

(٢) مجسماً أو عدلاً (٣) .

(٣) إذا كان القالبُ كبيراً (إذا كانت الألفاظ أكثر من المعاني) تقلعل الفكر فيها وماغ .
تدرب الرجل (في القاموس) : تمود الشيء ومرت عليه وجفقه . المقصود هنا (تفرق الجني وتشتت) .

(٤) الضمُّط (هنا) جمع المعنى في كلمات قليلة .

صيغة "لا يَسْلَمُ ولا يَصِيحُ ولا يكون" (١) جميلاً إلا فيها .
 كذلك قُلْ في كل عاطفة وكل خيال : فإذا جعل للصيغ أوزان
 وقياسات تقيّدُها تقيّدُ معها الأفكار والعواطف فتجيء غالباً وفيها
 نقص أو حشو أو تبدل أو تشويه أو إيهام .

وهذه بليّتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام .
 إن الروح في أكثر الدواوين حقيمة (٢) ، والصيغ قديمة سقيمة ، والاستعارات
 مُبْتَدَلَة . وليس هنالك ما يخلو من العيب غير الوزن والقافية :

مضاغلن مضاغلن متفاعلن .

ليس في هذا الديوان (٣) شيء منها أو من أخواتها بنات العروض (٤) ،
 (ثم) ليس فيه من كُنْه الحب والجمال ومن سرّ الوجود والخلود ، غير
 ما تنقّى به الشعراء المدلهون منذ أيام عمر بن أبي ربيعة وامرئ القيس
 إلى أيام دي موصي الإفرنجي وكبرون الانكليزي (٥) وغيرهم من شعراء
 العرب والعجم (من أولئك) الذين قبلتهم الآلهة قبله المقرّين منها .
 ولكن فيه شيئاً جليداً .

هوذا ديوان شعر لشاب هام بالحب والجمال وبالفضيلة كذلك ،
 ونبتدء في صيغة القوالب القياسات (٦) المعروفة كلها فصاغ لفكره ولخياله
 وعاطفته القالب الذي ظنّه مناسباً لها . . .

(١) ينقص هنا كلمة ، لعلها : « الشعر » .

(٢) الروح كلمة مذكورة . ولو كانت مؤنثة لوجب أيضاً أن يقال : حقيم .

(٣) هذا الديوان (عرض الحب والجمال) : ليس فيه من تلك الميوزب . . .

(٤) العروض فن الشعر وقواعده .

(٥) كبرون ؟ لعله بairoon (١٧٨٨ - ١٨٢٤ م) .

(٦) القياسات مفعول به من « نبتدء » (ترك) .

أما ذلك القالب الذي لا تسلم وتصح وتكون (١) جميلة في سواه ،
ففي الديوان أمثلة عدة منها . ومع ذلك فإنني أؤثره على كثير من
الديوانين الرسمية التي تصدّرها المطابع في هذه الأيام .

ولأنه ليسرتني أن أكتب هذه الكلمة مقدمة لديوان من الشعر
المنثور الذي تفنّن صاحبه منير الحسامي حتّى في نشر شعره فجاءت بعض
القصائد (٢) شبيهة بالموشحات (٣) . وليست منها ، و (جاء) بعضها كالنثر
القصصي أو الخطابى (٤) وليست منه . وفي الديوان كذلك شيء من الشعر
الموزون المُشكك (٥) ما (٦) يدلّ على قصد الشاعر وتعمّده فيما ينشر
ويُنظّم ، فهو يبتغي التناسق دائماً في الصيغة والفكر أو التناصب بين
القبول والشعر .

أما الشعر المنثور فالجيد الجيد منه ما استقام فيه القياس الذي مرّ
ذكره فيقطع أسطراً ، أمواجاً ، تكون صوراً بارزة لأمواج النفس .
وهاك أمثلة من قال الحسامي في مطلع قصيدته « عرش الحب الخالد » (٧) :

تبوّأ قلبك الطاهر عرش الحب الخالد ،

وتبوّأت أنت عرش الجمال الملائكي ،

(١) هنا يقتضي المعنى زيادة كلمة لعلها « الماني » .

(٢) اقرأ : نجاد بعض شبيهاً .

(٣) في قصائد منير الحسامي شبه بالموشحات من حيث اللجوء للتقنية أحياناً على نسق الموشحات
(تنوع في القوافي) .

(٤) من حيث النغم الفطري (بلا قاعنة ثابتة) .

(٥) بعض كلماته موزون وبعضها غير موزون .

(٦) « ما » لا حاجة إليها ، أو يقال : « ما » .

(٧) ص ١٦ - ١٨ .

فَبَسَمَتْ لَكَ الْحَيَاةُ مِنْ ثَغْرِ فَتَانٍ ،

وَبَزَغَ لَكَ قَبَسُ الْأَمَلِ ،

وَاحْتَضَبَتْكَ السَّعَادَةُ فِي أَحْضَانِهَا .

دَخَلْتَ هَيْكَلَ حُبِّكَ الْقُدْسَ خَاشِعاً وَجَيْلاً ،

بَطَرَفٍ دَامِعٍ ، وَصَدْرٍ جَرِيحٍ ، وَقَلْبٍ مُضَى خَفَقَ

في كل سطرٍ من الأسطر الثلاثة الأولى فِكْرَانِ جاءا في موجتين مُفْتَرَّتَيْنِ من البيان : تبوأ قلبك الطاهر — عرش الحب الخالد . (وأنا) أمثلهما لِنَظَرِ القارئ بهذين القوسين () . ثم في السطر الثالث فِكْرٌ واحدٌ في موجة واحدة يَتَّبِعُهُمَا استعارتان في موجتين تناميَّهما . (ثم) أربعة أفكارٍ صغيرةٍ في السطر السادس ، فثلاثةٌ صُورٍ في ثلاثِ موجات ، (الموجة) الأخيرة منهما أكبرُ من الاثنين (اللتين) قبلها . لأنها الأخيرة . وينبغي الوقفُ عندها . وهالك رسماً لما تقدّم بزيّد كلامي لإيضاحاً :



السطر الأول :



السطر الثاني :



السطر الثالث :



السطر الرابع :



السطر الخامس :



السطر السادس :



السطر السابع :

وفي هذا التّنوّع يدنو الشعرُ ممّا في الطبيعة من أمثلةِ الأوزان المتعدّدة

التي لا يعملُ فيها غيرُ ناموسٍ واحدٍ ، هو ناموسُ التناسق والتناسب .
 وهاك من هذا السديوان مثلاً آخرَ جميلاً في معناه ومبناه ، وغيرَ
 مطروق في خياله . قال في كلامه على الربيع وهو يتخيلُه مُغْدِقاً من
 محاسنه على المحبوب (١) :

فَتَحَّتِ الوردَةُ أَكمامَها وَمَنَحَتِكَ : خَدَيْكَ ،
 وَبَسَمَ الشَّفَقُ عن ثَغْرِهِ وَوَهَبَكَ : شَفَتَيْكَ ،
 وَفَتَحَ النَّرْجِسُ عَيونَهُ وَأَهْدَاكَ : عَيْنَكَ ،
 وَأَنْشَى الزُّبَيْبِيُّ وَقَدَّمَ لَكَ : يَدَيْكَ ،
 فَغَارَ الرِّمَانُ ، فَهَزَّ أَغْصَانَهُ وَصَاحَ : خُلِّدِي نَهْدَيْكَ ،
 وَفَاحَ الرِّيحَانُ قَائِلاً : أَنَا شَكَاكَ ،
 وَابْتَسَمَ الرِّيحُ وَقَالَ : أَنَا صِنَاكَ ،
 وَأَنْشَدْتَ المَلَأْتُكَ : سُبْحَانَ مَنْ حَبَاكَ .

فإذا وقفت قليلاً عند السطر الخامس ، تُدْرِكُ (٢) أن بعض السير
 في جمال الشعر إنما هو تنوع الأمواج أي الأوزان ، ثم ترى أن في
 الأسطر الثلاثة التالية تتغير السجعة أو القافية أو الروي عملاً بنفس
 القاعدة (٣) ، فيتضح من ذلك أن في هذا النوع من الشعر صناعة لا تقل
 دقة وإتقاناً عن صناعة الشعر المنظوم .

(١) مقطوعة الربيع ، ص ٩٢ - ٩٤ .

(٢) اقرأ : أدركت .

(٣) اقرأ : صلا بالقاعدة نفسها .

نغذه ككلمةٌ وجيزةٌ واضحة ، فحسب أن يكونَ فيها ما يساعد القارئ على إدراك أسرارِ البلاغة في الشعرِ المنشور فيطربَ لجديدِ أنغامه ويستمتع بحماسة .

أمين الريحاني .

الفريكة - لبنان

بعد مقدمة أمين الريحاني في شيء من خصائص الشعر المنشور عموماً وفي شيء من خصائص مجموعة « عرش الحب والجمال » لنير الحسامي ، في عام ١٩٢٥ ، خصوصاً ، أورد فيما يلي شيئاً من مقاطع هذه المجموعة :
— مطلع القطعة الأولى من « عرش الحب والجمال » (ص ١ - ٢) ،
وهي ذات أسطر طويلة مختلفة الأطوال ولا قوافي فيها :

أحبك أيتها الحبيبة بكل قوة نفسي

أحبك حباً من أعماق قلبي

أحبك حباً بكل مشاعري وعواطفني

في ثنايا الضلوع حرقة في الفؤاد ولوعة

في القلب نار لاذعة تتأجج بلا انقطاع

وفي الصدر زقزقات ، وفي العين دموعات ...

بالله لا تركبني وتذهبين ، (كلدا) دعيني بقربك دعيني

دعيني أمتع الطرف من لحظتك الفتان وأنظر لعينيك الجميلتين

دعيني أشف^(١) من ابتسامتك حينما تفتخرين عن ثغر عذب خلاب.

(١) كلدا بالأصل (بالكرة) . لها بالفتح من « اشفى » (أبرأ من المرض) .

... ومن قطعة فيها أسطرٌ طَوَالٌ وأسطر قصار وفيها نَسَقٌ من
القوافي ، عنوانها « أحب أن أبكي فمن يبكي معي » (ص ٤٠ وما بعد) :

سكن الليل وفي سكونه سرٌّ عجيب
يمرّ كأشباحٍ مسرعة أو كحُلُمٍ رهيب
سكن الكون ... وفي الحياة سرٌّ غريب
سكوت .. سكون في ظلمة الليل إلا قلبي الكتيب
خافقاً في حنايا الأضلع .
أحب أن أبكي فمن يبكي معي .

كم رَعَيْتُ الْقَبْرَ
كم سَكَيْتُ الْعَيْرَ
كم أَلَفْتُ السَّهْرَ
وكم تَمَنَيْتُ الْقَبْرَ
ليكون لي المَضْجَعُ
أحب أن أبكي فمن يبكي معي ؟؟

اعتزلتُ عن الناس بعيداً
فذهبتُ إلى الغابِ شريداً
فجلستُ تحت الشجر وحيداً
وَأَتَمُّ النَّفْسِ حَلَّ بِي شَدِيداً
وأنا شاردٌ هَلِكُ
أحب أن أبكي فمن يبكي معي ؟؟

— وهناك المقاطع القصار القصار التي ليس لها نسق معلوم ولا قواف ، بل هي تراكيب إسنادية (كلها جمل اسمية ، وليس فيها جملة فعلية) ، فمنها مقطع عنوانه « روح الشاعر » (ص ٦ - ١٢) :

.....
أنا أغنية الليل

أنا ترنيمة السعادة

أنا ناي الغرام

أنا خفقان القلوب

أنا أنشودة المشاق

أنا نشيد الحياة

أنا لغة العيون ...

أنا النفس الشاعرة

أنا رسول العواطف الرقيقة إلى القلوب

أنا جمال الطبيعة ، أنا لحن الوجود

أنا الموسيقى

أنا الحب

أنا العاطفة

أنا روح الشاعر

حينما كان منير الحسامي يرتب هذه التراكيب كنا تلميذَيْن في
الدائرة الاستعدادية من الجامعة الأميركية في بيروت (١٩٢٢) ،

وكننت أنا متخالفاً له في هذا التنهج ولم أكن أرى فيما يسودُ من الأوراق شيئاً يستحق القراءة أو الطبع في كتاب ، ولكن حينما بدأت أقرأ ما كتبه فلان وفلان وفلان ، أصبح منير الحسامي فوق هؤلاء بمبدأين من مبادئ المنطق :

• كنت أرى أن معانيه ضحلة ، ولكني كنت أفهم ما يقوله .
أما أولئك فكانت معانيهم أبعد غوراً ولكنها كانت غير مفهومة .

• وإذا كان يجوز لعزرا باوند أن يقذف بالقواعد والمدارك بوجه العلماء ثم يتكلم كلاماً حرّاً من كل قيد لغوي أو اجتماعي ، فلماذا لا يجوز مثل ذلك لمنير الحسامي ؟

• • •

المقالة

أزادت الحياة أن تضمن على نفرٍ من الناس فولدتهم أسهاتهم على العبودية أو في أحوال انتهت بهم إلى العبودية . من هؤلاء أليكيتونس (٥٠ - نحو ١٢٠ م) كان عبداً رقيقاً يونانياً يعيش في روما ثم ناله حرّيته وأصبح من فلاسفة الأخلاق الذين يُشار إليهم في هذا الموضوع . والمشهور في تاريخ الجاهلية العربية أن عنزة - كان من غريبان العرب أسود اللون لأن والدته كانت جارية حبشية . وعاش عنزة عبداً أو كالعبد يرعى غنم أهله ثم استحق بفضل شجاعته وبنبئل نفسه أن يُصبح فارس عيس والمُحامي عن أموالهم وأعراضهم . وهو اليوم أشهر بني عيس والمُشَلّ الأعلى - في الجاهلية - للشجاعة والخلُق الكريم ومن الشعراء العرب الذين استحقوا بنتاجهم الأدبي أن يكون له معلقة من معلقات العرب السبع . وإذا كان والد عنزة لم يلحق عنزة بنسبه ، وإذا كان مالك عم عنزة لم يرّض أن يزف ابنته علة إلى عنزة العبد الأسود - في رأبهما - فإن الرجل العادي اليوم لا يعرف اسم والد عنزة ، وكان اسم والده عمراً . أمّا شداد فهو جدّه . ولولا عنزة لما عرف أحد بمكان عمرو بن شداد ومالك بن شداد في التاريخ .

وياقوت الرومي الحموي (ت ٦٢٦ هـ) كان عبداً رقيقاً فكاتب

مولاه (دَفَعَ لَالِيكِهِ مِبْلَغًا مَعِيًا مِنْ الْمَالِ بِالتَّقْصِيطِ ثَمَّنَ عَشْتَهُ أَوْ حَرْيَتَهُ) ، ثُمَّ أَصْبَحَ مِنْ كِبَارِ رِجَالِ التَّارِيخِ وَالْأَدَبِ . وَيَكْفِيهِ فَخْرًا أَنْ كُلَّ بَاحِثٍ مُحْتَاجٍ إِلَى كِتَابِيهِ الْعَظِيمِينَ « مُعْجَمِ الْأَدْبَاءِ » وَ« مُعْجَمِ الْبُلْدَانِ » . وَلَهُ أَيْضًا غَيْرُهُمَا . وَقَدْ طُبِعَ كِتَابَاهُ هَذَانِ فِي الْغَرْبِ (فِي إِنْكَلَرَةِ وَفِي أَلْمَانِيَةِ) قَبْلَ أَنْ يُطْبَعََا فِي بِلَادِ الْعَرَبِ .

وَالظَّاهِرُ بَيْسَرَسُ (ت ٦٧٦ هـ = ١٢٧٧ م) رَابِعُ سُلَاطِينِ الْمَالِيكِ بِالْعَدَدِ وَمُؤَسَّسُ دَوْلَتِهِمْ فِي الْحَقِيقَةِ هَزَمَ التَّتَرَّ فِي مَعْرَكَةِ عَيْنِ جَالُوتَ^(١) . وَرَدَّ نَخْطَرَهُمْ عَنْ بِلَادِ الْإِسْلَامِ بَعْدَ أَنْ كَانُوا قَدْ قَوَّضُوا دَعَائِمَ الدَّوْلَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ فِي الْمَشْرِقِ وَخَرَّبُوا بَغْدَادَ وَقَتَّضُوا عَلَى الْخُلَافَةِ الْعَبَّاسِيَّةِ . ثُمَّ تَفَرَّغَ لِحَرْبِ الصَّلِيبِيِّينَ وَأَخْرَجَهُمْ نَهَائِيًا مِنْ جَمِيعِ السَّاحِلِ الشَّامِيِّ .

الظَّاهِرُ بَيْسَرَسُ هَذَا كَانَ عَبْدًا رَقِيقًا مِنَ الْمَالِيكِ ، وَلِدَ قَتْرَمًا وَمَاتَ فِي عِظَامِ الْعِمَالِقَةِ .

* * *

وَفِي التَّارِيخِ أَيْضًا أَفْرَادٌ أَرَادَتْ لَهُمُ الْحَيَاةُ — حِينَمَا هَيَّأتْ لَهُمْ أَحْوَالًا مَلَائِمَةً لِلْعَيْشِ وَسُبُلًا مُمَهَّدَةً لِلتَّقَدُّمِ — أَنْ يَكُونُوا عَبَاقِرَةً . لَقَدْ أَصْبَحُوا عَبَاقِرَةً عَلَى دَرَجَاتِهِمْ ، غَيْرَ أَنَّهُمْ وَضَعُوا عِبْقَرِيَّاتِهِمْ فِي غَيْرِ وَجْهِهَا .

يِيكَاسُو دَفَعَتَهُ الْحَيَاةُ إِلَى فَنِّ الرَّسْمِ الرَّائِعِ . بَدَأَ بَدَأً صَالِحًا لِمَا وَقَعَ عَلَى مَوْضُوعَاتِ لِرَسُومِهِ ، وَلَكِنَّهُ كَانَ مُحْتَاجًا إِلَى شَيْءٍ مِنَ الدَّرْسِ وَالتَّابِرَةِ حَتَّى يُعَدَّ فِي الْفَنَّاانِينَ . غَيْرَ أَنَّهُ اخْتَارَ أَنْ يَنْقَلِبَ إِلَى شَيْءٍ مِنَ التَّلَاعِبِ بِالْأَمْشَكَالِ الْمُكْتَبَةِ وَبِالْأَلْوَانِ عَلَى فَوْضَى مِنَ الْخُطُوطِ لَا تَرُوقُ إِلَّا لِلْأَذْوَاقِ الضَّعِيفَةِ الْمَرِيضَةِ . ثُمَّ هُنَالِكَ ت . س . أَلْيُوتِ ، وَقَدْ بَدَأَ أَسْتَازًا لِلرِّيَاضِيَّاتِ وَفِلْسَافَةِ فِي جَامِعَاتٍ كَبِيرَةٍ شَهِيرَةٍ ثُمَّ اخْتَارَ أَنْ يَكُونَ نَازِلًا

(١) قَرَبُ النَّاصِرَةِ (فِلَسْطِينِ) .

للكلمات التي لا تنكشف عن المعاني المطمورة تحتها إلا بعد مَشَقَّة في محاولات لجَرْف الراب عنها (وليكاسو وأليوت في هذا الكتاب ترجمتان أكثر تفصيلاً ، ص ١٩٠) .

وجبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١ م) لا يشك أحد في أنه كان عبقرياً ، فقد وهبته الطبيعة خيالاً رحيباً غريباً ثم ألغته الحياة على ساعد امرأة تكبره بعشر سنوات لما هاجر إلى الولايات المتحدة طلباً للرزق ، تلك المرأة الفاضلة كانت الأرملة ماري هاسكل . كانت ماري هاسكل مثقفة ، إذ كانت مديرة مدرسة ، كما كانت غنية . ولا ريب في أن ماري هاسكل قد لمحت في جبران خليل جبران بوادر من فن الرسم فأرسلته (على نفقتها) إلى باريس ليزداد علماً بفنه ، وكان من حسن حظّه أن أدرك في باريس مثالتها المبدع رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧ م) . ولكن جبران خليل جبران أضاع في باريس شبابه ثم لم يلتق رودان ولا حقق رغبة ماري هاسكل فيه . وعاد جبران من باريس يجرّ قدّميه على الأرض مختاراً أن يكتب حكايات وينشئ مقالات وينظّم مقاطع من شبه الشعر لا ينكر أحد أنه عالج ذلك كلّ بطريقة غريبة . ولكن العرب كانوا في حاجة إلى فنّان من طبقة رودان لا إلى من يتّبع الآراء الغربية في أسلوب أكثر غرابة وأكثر التواء .

وصديقي شارل مالك (وُلد ١٩٠٧ م) - مدّة الله في حياته - كان في الجامعة الأميركية في بيروت منارة في العلوم الرياضية والطبيعية ، فاختار أن يتقلّد إلى عالم السياسة ونطاق الفلسفة النظرية . لقد أخل شارل مالك قلعة حصينة على حدود الجهل العربيّ لينخل في غمار مناقشات فلسفية لم يجد العالم لها حلاً منذ أيام تاليس الملطي (ت ٥٤٥ قبل الميلاد) . وليخوض بحار السياسة ، تلك البحار التي تختبئ فيها زوارق مختلفة الأحجام والأشكال والألوان والاتجاهات ..

إنَّ العالم كله ، ولا أقولُ العالمَ العربيَّ وحده ، كانَ أكثرَ حاجةً إلى مكانة شارل مالك في الرياضيات والطبيعيَّات — تلك المكانة التي لم يحتلها منّا بعده إلاّ الواحدُ بعدَ الواحدِ ، ونحن في حاجةٍ إلى الألوف من أمثاله فيها — أكثرَ من حاجتنا نحنُ في الشرق ومن حاجتهم هم في الغرب إلى رجلٍ يعملُ في السياسة عملاً يتراحم على مثله الألوف المولّقةُ في كلِّ بقعةٍ من بقاعِ الأرض : سفراء ووزراء . وبعدُ ، فأنا لا أدري إذا كان صديقي شارل مالك نفسه — إذا هو رجّع إلى نفسه — راضياً عن تلك النتائج التي خلّفتها مكرُّ الماكربين وخطأ الأذكياء في بلادنا .

وقريباً من بعضٍ هذا كانتُ حالُ فدوى طوقان :

وُلِدَتْ فدوى طوقان في نابلس (فلسطين) في عام ١٩١٧ م في بيت ذي جاهٍ وثروة وكترَمٍ وذو نفوذ اجتماعي وسياسي موروث . وكان والدُها عبد الفتاح آغا من كبار رجال الصناعة والتجارة — من النمط المألوف في زمانه ومكانه — صاحبَ مصبنةٍ كبيرة . ولا أعرفُ درجةَ تحصيله العلميِّ الأوّل ، ولكنه كان مُفكراً حكيماً بعيدَ النظر في الأمور وأسعِ الاختبار حَسَنَ التحديثِ معَ النُكْتَةِ البارة الصائبة . واللاذعة أحياناً — وتلك خاصّةٌ عُرِفَ بها تفرُّقُ من آلِ طوقان — . وكذلك كانت والدتها على مُستوى سامٍ من الحكمة معَ شخصيّة بارزة .

وكان لعبد الفتاح آغا طوقان خمسةُ بَنِينَ وخمسُ بَنَات . وأبناؤه أحمد (وُلِدَ ١٩٠٣) وإبراهيم (١٩٠٥ — ١٩٤١) ونسيم (١٩٢٢ — ١٩٥٨) قالوا كلّهم تعليمًا جامعيًا عاليًا . وأمّا يوسف وجسن رحمي (حسن وُلِدَ ١٩١٤) — وهما أصغر من إبراهيم — فلم يكن لهما رغبة شديدة في العلم ، ولكن كانت لهما براعة في التجارة والحياة العملية . والذي أعرفُه أن فدوى كانت ذات اتجاهٍ أدبيّ تعهده إبراهيم منذ زمنٍ باكِرٍ ورجا أن تكون مثله شاعرةً كبيرة .

وبدأت فلدوى قول الشعر على نَمَطٍ أخبها على عمود الشعر العربي .
أقدم ما أعرفُ لفلدوى طوقان من الشعر قصيدةٌ نُشِرتُها لها في
مجلة « الأمالي » (السنة الأولى ، العدد الثالث عشر ، في ٢٥ / ١١ / ١٩٣٨ ،
ص ١٤) تبلغ سبعة وثلاثين بيتاً (وقد أُجِبتَ يومذاك أن تنشرَ القصيدة
موقعة باسمها الأول وحده : فلدوى) . والقصيدة قوميةٌ حماسيةٌ لعلها
أولُ شعرٍ فلدوى طوقان نُظِمَتْها بعدَ أن حَفِظْتَ كثيراً من شعر
شوقي . من أبياتِ هذه القصيدة (تخاطبُ وطنها فلسطين) :

تسمي الخطوب ، ومن ربوعك ساحها ،

ولها بأرضك منزلٌ ومقامٌ .

وطني ، فديتك ، لا ترعك مصائبُ

سودٌ لمن على حِمَاك زحامُ

الشرق يحتمل ما تقوء بحمله

ولله إليك تطلع وقيام :

شكواك شكواه ، وجرحك جرحه ،

تؤذيه ان طافت بك الأيام .

وأحسبُ أن فلدوى لم تكن راضية عن أسلوب هذه القصيدة فلم
تضمها في مجموعتها الأولى « وحدي مع الأيام » (مصر ١٩٥٢ م) ثم
لم أراها في مجموعة تالية لها ..

وتغلبُ على هذه المجموعة محبةٌ للأوزان المجزوءة وللأوزان
المقطوعة ثم حيرةٌ في التسميط (والتسميط ترتيب الأَشْطَر في مقطوعات
الشعر - راجع القاموس) .

وفي « وحدي مع الأيام » تبدأ حيرة فلدوى ويكثرُ أنينها ويتفاوت
شعرها قوةً في التركيب وضعفاً : (ص ١٢ - ١٤) .

ها هي الروضة قد عاثت بها أيدي الخريف .
عصفت بالسيف الخضر بر وألوت بالريف .
تس الأعصار

آه ، يا موت ، ترى ما أنت ؟ قاس أم حنون ؟ الخ .

مكان عاصف بالسيف ... ، تاعس ... (جوازات شاذة قبيحة) .
والريف في القاموس تألؤ الألوان . وألوان أوراق الشجر تكون في
الخريف مختلفة خلافة المنظر وإن كان خروج ألوان ورق الأشجار عن
الخضرة علامة لموت تلك الأوراق . ويبدو أن فلدوى كانت تجهل هذه
الحقيقة من « علم النبات » .

وآراء فلدوى في « وحدي مع الأيام » مزيج مع آراء المعري مسوق
في شيء من أسلوب جبران أو من أسلوب المهجريين عامة (ص ١٥ - ١٦) .

ليت شعري ، ما مصير الروح والجسم هباء ؟
أتراها سوف تبلى ويلاشيها الفناء ؟
عجبا ، ما قصة البعث وما لغز الخلود ؟
هل تعود الروح للجسم الملقى في اللحد ؟
كسم تطلعت وكم سا ملت : من أين ابتدائي ؟
ولكم ناديت بالغيب ب : الى أين انتهائي ؟

وفي هذه المجوعة نفسها (ص ٢٨) يبدأ اجترأ فلدوى على الغيب :
أرحمة الله بعليها سماه تقول أن يكتظ جوف الثرى ؟

ويحرم المعوز قوت الحياه . في عيشه المضطرب الأعبس ؟ (.)
 أليس في قدرته القادره أن يمسح اليوس ويحو الشقاء .
 أليس في قوته القاهره أن يملأ الارض بعذق السماء .

ولكن سرعان ما انجرفت فدوى في تيار الشعر الحديث الذي احتاح
 جماعة من الشبان وهو آت من فرنسا وانكلترا والولايات المتحدة ومن
 الاتحاد السوفياتي ومن عدد من البلدان الأخرى . وكانت فدوى تتمرس
 بخصائص هذا النوع تباعاً ويلقها الضعف الذي يلف الكبار والصغار
 من المتعلقين بهذا الشعر :

شيء يسير من الساهل اللغوي : قطع همزة الوصل كثير عندها ثم
 (ديوانها : « على قمة الدنيا وحيداً » ، بيروت ١٩٧٣) ؛ مكرس (ص ٣٧)
 كلمة عامية من الألفاظ البينية السريانية (المسيحية) من أكريز (بإمالة
 الياء بين الفتح والكسر) بمعنى وعظ ونادى . والشاعرة تقصد « منصوباً
 (ملكاً) أو « مثبتاً » (في منصوب أو عمل أو مقام) . ثم كما الزهر ،
 كما الموت (ص ٥٢ ، ٧١) ، وذلك استعمال قبيح فاحش لكاف التشبيه
 من العامية ولكن على قياس خاطيء^(١) . يقال في العامية : كما حنا كما حنين ،
 كماك كماه (أي مثلك مثله) في مكان الاحتقار . ثم يا الذي (ص ٦٦) .
 ثم اللحن (بتشديد الحاء) والنجمة (ص ٩٨) : والشاعرة تقصد النجم
 (الجرم - بكسر الجيم - السماوي) . والنجمة (بالفتح والسكون أو بفتح
 وفتح) : نبات أو التينة لا ساق لها أو التينة أول نجوما (ظهورها) . وهو
 النجمة الحمار (القاموس المحيط ٤ : ١٧٩ ؛ في مادة نجم) .

ومن خصائص دُعاة الشعر الحديث هذا الجرأة على المثل العليا
 وقلّة التأدب مع الله . ومن هذا شيء عند فدوى طوقان (وإذا كان هذا

(١) ورد هذا الاستعمال في الشعر ابتأسر ، ولكنه غير صحيح .

يليقُ بغيرها فإنه لا يليق بها). قالت فلولى (أمام الباب المخلوق ، ص ٥٦ - ٥٩) :

أنت تغيرت ،

يا ملك الدنيا والناس

ففسّر لي معنى أفعالك

كنت حبيبي ، ملكي الأوحده

لكن أنت تغيرت

لكن أنت تغيرت (مكررة مرتين)

فاهترت أحملته المعبود

وانهارت قبب الأجراس

مات الملك

هوى ، هوى عرش الملك

ومات في أنقاضه الملك

ليسقط الملك

ليسقط الملك .

ومن خصائص دُعاة الشعر الحديث ذلك حبّ الانكسار على معاني التوراة ومعاني الإنجيل وعلى الخرافات القديمة مع الإعراض ما أمكن عن معاني القرآن الكريم ، واذكروا - يرحمك الله - أن القوم دُعاةُ تجددٍ والتوراةُ والإنجيل والخرافات الوثنية التي هي من قبل التاريخ جديدة عندهم. أمّا القرآن الكريم فهو عندهم قديمٌ ، ولكنهم لا يعلمون أن القرآن « كلام الله القديم » الذي نسخ كل كلام قبله .

ما لنا ولذلك كله فإنه لَوَمٌ في غير محلّه .
وعند فدوى طوقان أشياء صريحة من معاني التوراة ومن معاني الإنجيل
ومن معاني الوثنية . ومسلكتها في ذلك مخالف لمسلك أخيها إبراهيم ،
وكنت أود أن استشهد بشيء من أقوالها في ذلك ثم اكتفيت بالقطع
السابق :

أنت تغيرت .

يا ملك الدنيا والناس

فيسر لي معنى أفعالك

فبعد هذا الكلام الإيجابي في المرأة على « ملك الناس » (وأستغفر
الله ، من أنني نقلت قولها) لم يبق لها ذنب في الاتكاء على الوثنيات
والتوراتيات والإنجيليات .

أما الذي فعله إبراهيم ، إبراهيم عبد الفتاح طوقان ، أخو فدوى ،
فكان مختلفاً جداً . قال إبراهيم في ختام قصيدته المشهورة (وهي ثمانية
وسبعون بيتاً) :

كلّا ، ومن حُتم الرُّسل الكرام به

ومن خصّصت بمرجّو الشفاعات ،

ما كان هجوي سوى نصر الدينك من

مبشرين أتونا بالشرقات .

كم أظهروا رحمة للمسلمين ، وقد

علمت ما أضمرهم من عداوات .

لاني لأرجو وصحبي أن يكون لنا

لدينك عن هجوهم حسن المكافاة

واكتب لنا أن يكونوا ، يوم نحشرنا

في جنة الخلد ، حوراً في البحامات .

وأراد إبراهيم أن يَضَعَ ملجأً في مساوئ اليهود يعتمد كل بيت فيها على عدد (جملة) من التوراة (من رسالة إلى مؤرخة في ١١ / ٩ / ١٩٢٩) . وسبب ذلك أنه قرأ في ١٠ / ٩ / ١٩٢٩ قصيدة لشاعر يهودي اسمه راوئين يُعَيِّرُ فيها العرب بأن هاجر أم اسحاقيل - جند العرب - جارية ، بينما سارة أم اسحاق جند اليهود حرة . وقد تمّ نظم هذه القصيدة في يومين . ومنها (ديوان ابراهيم ، دار القدس - بيروت ١٩٧٥ ، ص ٧٨ - ٨٠) :

هاجر أمنا ولود رؤوم	لا حسود ولا عجوز عقيم .
هاجر أمنا ومنها أبو العبر	ب . ومنها ذلك النبي الكريم .
يوسف باعه أبوكم يهوذا ،	إن حب الدينار فيكم قديم .
وكفرتكم بنعمة الله حتى	ضاق ذرعاً بالكفر موسى الكليم .
والربا ربكم له ضئيم الحير	ص . مثال أتم عليه جثوم .
ومضمتكم حق الجوار وصحتكم :	أيها الناس ، حقنا مهضوم .
وشكسيري خالد القول فيكم :	أمر شيلوخ في الوري معلوم .
ناد أبطالك الذين تواروا	في الشبايك إنهم لقروم .
يرقبون الأطفال منا ، فإن لا	خوا رموهم فهالك وكليم .
في يديهم سلاح قوم ... عليه	« أحنده » في حديدته غنوم ^(١) :
نادهم يتقدفوا القنابل وأصرخ :	شعب صهيون أعزل مظلوم .
والعن الإنكليز واحمل ظباهم ،	إن نكران قضيلهم لتجسيم .
ولدعاة الشعر الحديث مسلك في	الأوزان لا أراه قوياً ولا سليماً ،

(١) أي سلاح الإنكليزي .

ولكنني لا أرى أن أبسط شيئاً منه هنا - وقد مرّ شيءٌ من ذلك في مكان آخر - . لئلا يطول الكلام ثم يدخل في نطاق جدلٍ لا فائدة منه .
وأما البلاغة والنظم فلي فيها كلمة .

تقول فلوى في إحدى قصائدها (على فيمة الدنيا وحيداً ، ص ٤٤ ، راجع ٣٨) :

لكنما الرياحُ في هبوبِها

تقول حاذري

إخوتك السبعة

تقول حاذري

إخوتك السبعة

تقول حاذري

إخوتك السبعة (مكررة ثلاث مرّات) .

وتضيف فلوى ذيلًا على ذلك (ص ١٠٧) : « أمّا العدد سبعة (في « حاذري إخوتك السبعة ») فقد أردت به الكثرة العددية ولم أقصد دُولاً عربية بالذات ، كما تبادر إلى ذهن بعض القراء .

وما كان أغنى فلوى طوقان عن هذا الاعتذار الذي لا بُدَّ من أن هذا العدد سبعة قد استُعمل كثيراً للدلالة على الدول العربية في عام ١٩٤٨م (عام النكازة) . وسيبقى هذا العدد متعلماً في البلاغة الحديثة . سئل المرحوم ساطع الحصري (ت ١٩٦٩ م) :

لماذا انهزم العرب (في حرب إسرائيل) وهم سبعُ دول ؟

فقال ساطع :

—بأنهم سيعُ دُوله .

والقد كان فلدوى غُتِينَةً في العدد « تِسعة » فهو في التثنية مثلُ العدد سبعة ، ثم هو أقربُ إلى الكثيرة العددية من العدد سبعة : وفوق هذا كله كان بإمكانها أن تغطّي بالعدد تسعة غطاءً سائرًا وتأتي في ذلك بتورية كان البالغاء يمثّلون للوقوع عليها (في تعبير إبراهيم طوقان نفسه) .
إن إخوة فلدوى تسعة ، خمسة بنين : أحمد وإبراهيم ويوسف وحسن ورحمي وتسمّر ثم أربع بنات : بنلد وفتايا وأديبة وحسان .

وواحدة أخرى في معاني اشعر . قالت فلدوى (على قمة الدنيا وحيداً ،
ص ١٨٠) :

من يقول ؟

لا أخبر

ويقف السجان وجهه حجر

وعينه حجر

يسلب منا الشمس والقمر .

— ما معنى : يسلب منا الشمس والقمر ؟

— لقد كان بالإمكان أن تقول فلدوى :

• يسلب منا الفُصْن والتسمّر ،

• يسلب منا البطش والحدّار ،

• يسلب منا الغيم والمطر ،

• يسلب منا البحر والنهر (النهر بفتح ففتح)

• يسلب منا الصخر والزهر (الزهر بفتح ففتح)

إذا كانت القضية قضية موسيقى (لا قضية معنى مرتبطة بما سبق) ، فإنّ في الأشرطة التي اقترحتها أنا موسيقى أحلى نفساً . وإن كان المعنى مقصوداً ، ففي الذي اقترحتة أنا معنى أنبل لأنّه أكثر التصاقاً بالأشطر السابقة ، إلاّ إذا كان المعنى الواضح لا قيمة له عندهم .
وشيء آخر أيضاً :

يبدو أنّ دُعاة الشعر الحديث (ت . س . أليوت خاصة وعزرا باوند على الأخص) يتجنّون بالتاميع (وهذه كلمة يجهلها دعاة الشعر الحديث . سأفسرها لهم) .

إنّ قرأ من الشعراء العرب ومن شعراء الفرس كانوا يتملّحون ، بإدخال عدد من الكلمات الغريبة (من غير اللغة التي كانوا ينظمون فيها) : كان الشاعر الفارسي يدخل ألفاظاً وجمللاً أو أشطراً عربية في قصائده ، وكذلك كان نفر من شعراء العرب يُلخّلون في شعرهم ألفاظاً وتراكيباً فارسية . والوشّاحون في الاندلس كانوا يُلخّلون في موشحاتهم (وخصوصاً في التفعّلات أو الخرجات - اللازمة في آخر القصيدة) ألفاظاً عربية عامية أو ألفاظاً وتراكيباً أعجمية أو عجمية : من الألفاظ التي كانت تدور في حديث نصارى الاندلس من لاتينية متقهرة . وكان جميع هؤلاء : الفرس وعرب المشرق وعرب المغرب يفعلون ذلك للتفكهة والتندر . ولم يكونوا يملأون به قصائدهم - كما كان يفعل عزرا باوند مثلاً فيعنى شعرهم على القراء عامتهم وخاصتهم .

(١) الملتمعات

الملتمعات قصائد من الشعر الفارسي (أو الشعر التركي أو الشعر

(١) في الملتمعات (أو الشعر الملحم) راجع تاريخ الأدب العربي ، لثولت (بيروت - دار العلم للطباعة ، ١٩٧٢ م) ٣ : ٦٢٢ - ٦٢٣ ، ٨١٧ - ٨١٩ ، ٩٢٦ .

الأوردية^(١) يرد فيها أشرطة أو أبيات من الشعر العربي على نظام مخصوص. إن اللغات التي يتكلمها المسلمون في غير العالم العربي مملوغة بالألفاظ العربية. من أجل ذلك نجد الشعر والنثر عند هؤلاء يحفل بالألفاظ العربية. ولكن شعرهم خاصة لا يسمى مكنعاً إلا إذا وردت فيه التراكيب العربية على نظام خاص يفهم منه أن تلك التراكيب لم ترد عرساً ، بل قصداً منها شاعرهم أن تكون اقتباساً أو تضحياً من اللغة العربية .

حرس أبو القاسم الفردوسي^(٢) في نظم قصيدته الكبرى « شاهنامه »^(٣) على أن يخليها من الألفاظ العربية — من أجل ذلك كان الفردوسي أول دعاة الترميز الفارسية — ومع ذلك فإن تلك القصيدة قد ضمت ألفاظاً عربية تبلغ عشرة بالمائة من مجموع كلماتها .

(١) اوردو (في اللغة التركية) : الجيش (وكان لفظها العامي عند العرب في القرنين الماضيين)
« المرضي » (يضم العين وسكون الراء) . « اللغة الاردية نشأت في جيش المل (يضم) الذي كان في نعمة الملوك المل المسلمين وكان يضم أشتاتاً من الشعوب . ثم تلبت هذه اللغة في بلاد المل الذين حكموا الهند منذ أوائل القرن العاشر للهجرة (أوائل القرن السادس عشر للميلاد) . وألفاظ اللغة الاردية مجموعة من شعوب مختلفة أبرزها العربية والتركية والفارسية والهندية (السنسكريتية) . أما قواعد اللغة الاردية فمأخوذة من الفارسية في الأكثر والسنسكريتية (٤) في الأقل . والاردية اليوم لغة واسعة الانتشار في الهند بين المسلمين وبين غير المسلمين .

(٢) الفردوسي هو أبو القاسم منصور بن أحمد بن فرخ (يضم الراء المشددة) ، ولد في طوس (خراسان — فارس) سنة ٣٢٩ هـ (٩٤١ م) بعد المتنبى بربع قرن ثم توفي سنة ٤١١ هـ (١٠٢٠ م) بعد المتنبى بأربع وخمسين سنة . وفي أيامه كانت اللغة الفارسية القديمة قد نسيت أو كادت ، إلا في أطراف البلاد الفارسية وبين الفلاحين خاصة . ضلّف الفردوسي البلاد بجميع الألفاظ الفارسية من أفواء الناس ثم نظم بها شعره ، فكان عمله ذاك ميّداً نشوء اللغة الفارسية الحديثة .
(٣) شاهنامه (كتاب الملك) ملحمة (قصيدة طويلة) تبلغ ستين ألف بيت مزدوج سرد فيها الفردوسي تاريخ الفرس القومي إلى الفتح العربي . ولا ريب في أن الفردوسي قد حمل على العرب فيها تلميحاً في الأكثر وتصريحاً ونوه بكثير من أبطال الفرس القدماء .

.. إن قول الفردوسي ، مثلاً :

زهر كونه از مرغ و از جاربائی خرد كرد و يك يك يارو بجاي^(١) ،
ليس ملبعاً ، إذ كل ألفاظه فارسية . وكذلك قول قانصوه الغوري^(٢)
في اللغة التركية :

أكر إنشا أكر شعر وغزلدر أكر علم وأكر بحث وجدلدر
كر وزر طابك أنده بحر زانخر مزوکه خلق حيران أول آخر^(٣) .
فإننا لا نعدّه ملبعاً ، مع أن الكلمات العربية فيه كثرة (إنشاء ،
شعر ، غزل ، علم ، بحث ، جدل ، بحر ، زانخر ، خلق ، حيران ،
أول ، آخر) .

وأما إذا جاء في المقطوعة الفارسية أو التركية أو غيرها بيت تام
أو أكثر ، أو شطر واحد أو أكثر من اللغة العربية ، فإن تلك المقطوعة
تكون حينئذ ملبعة . قال جلال الدين الرومي^(٤) :

(١) معنى البيت : من كل نوع من الطير ومن ذوات الأربع (التمس بفتح ففتح ، أو البهائم :
الحيوانات التي تذبح للأكل) صنع (ابليس) أطعمة وكان يجيء بها إلى مائدة (الفسحاك
ملك فارس العربي) واحداً واحداً .

(٢) ملوك جركسي ، كان مولده سنة ٨٥٠ هـ (١٤٤٦ م) ، بويج بالسلطنة سنة ٩٠٥ هـ ،
وقتل (حل الأرجح) في صيف ٩٢٢ هـ (١٥١٦ م) بعد انهزمه في حرب السلطان سليم
الشعشاني في معركة مرج دابق (قرب حلب) . وكان شجاعاً وأديباً شاعراً .

(٣) مولانا جلال الدين الرومي أعظم شراء الصوفية باطلاً ، ولد سنة ٦٠٤ هـ (١٢٠٧ م) في
بلخ (في أفغانستان اليوم) . خرج مع أسرته إلى الحج ثم لم ترجع أسرته إلى موطنها الأول ،
بل استقرت في قونية (آسيا الصغرى) . وفي قونية نشأ جلال الدين ثم انصرف إلى التصوف
وأسس في قونية طريقة الدراويش النواريين (الذين يقومون بالرقص في أثناء الذكر) .

راح بفيها ، والروح فيها كي أشتيها ، قم فاسقنيها .
 اين راز يارست ، اين ناز يارست ، آواز يارست ، قم فاسقنيها (١) .
 ووربما تألفت الملمة من شطر غير عربي وشر عربي على التوالي ،
 كقول قانصو الغوري (بالتركية) :

يا الهي ، بن كناه كار أنت غفار الذنوب (٢) .
 عيمي يوزيمه أورمه أنت ستار العيوب .
 قيسو اشر منك معلوم انت علام الغيوب
 بن فقيره ، قيل عنايت ، انني أرجو رضاك .

وأرادت فدوى أن تفعل شيئاً من ذلك (مرة واحدة فيما مررت به)
 فقالت (على قمة الدنيا وحيداً ، ص ٢٦ - ٢٧) حينما تكثر طرقات الجند
 الصهيوني (الاسرائيلي ، اليهودي) على باب الرجل العربي (الفلسطيني ،
 الوطني - في فلسطين المحتلة) :

— يا عبلة ، يا سيّدة الحزن نخلي زهرة قلبي الحمراء

صونيها آيتها العلراء

= وكانت وفاته سنة ١٢٧٢ هـ (١٢٧٣ م) . وكان جلال الدين فقيهاً متفلسفاً صوفياً وشاعراً
 مكثراً (بالفارسية والتركية والعربية) . له ديوان « مثني » (مثاني أو مزدوجات :
 وهي أبيات مصرعة أو مقفاة في شطريها ، حل ما نعرف من بحر الرجز العربي ، ولكن
 يبتين يبتين : كل أربعة أشطر بقافية واحدة) .

(١) اين راز الخ : ذاك سر حبيبي ، ذاك دل (بفتح الدال وتشديد اللام : كثرة مطالب
 المحبوب فقة بمكانته عند المحب) ، ذاك صوت حبيبي .

(٢) بن (أنا) كناه (جناح ، ذنب) كار (عامل) . كناه كار (ملذب) . — عيمي يوزمه
 أورمه (لا تقرب وجهي بعيمي ، عيوسي أي ذنوبي) . — قيسو اشر الخ (جميع
 الأفياء معروفة لديك : أنت عالم بكل شيء) . — بن فقيره ، الخ (أنا مفقر اليك) قولني
 (بعتنايك) .

— الجند على بابي ويلاه
 — حتى الله تخلى عني حتى الله
 — خبيء رأسك
 خبيء صوتك
 — وبنو عيس طعنوا ظهري
 في ليلة غدر ظلماء

Open the Door
 Ouvre la Porte

افتتاح اب هاديليت
 ...افتح باب
 — وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم
 صوت الجند
 — يا عبلة اني
 — يا ويلي

..... (انتهى المقطع) .

هذا مقطع تام من شعر فدوى بأجره ونقاطه وتنقيطه (الفصل بين الكلمات) أثبتته كما جاء في ديوانها . لا شك في أن فدوى استطاعت أن تعبّر عن الخوف الذي يستولي على المظلوم إذا دهمه أمرٌ يعرف عواقبه أو لا يعرف عواقبه . وفدوى في هذا الباب شاعرة . ولكن لماذا هذه الألفاظ الأجنبية (خصوصاً الجملة الثانية الفرنسية) ، فأنه من غير المتظر أن يتكلم بها الجندى الصهيوني في فلسطين ، وليس لها دور يفهام العربي في

فلسطين بالإفريقية). نحن نفهم أن الحملة الأولى (الانكليزية) لغة الاحتلال الأول ، وقد عاشت في فلسطين واتخذها عرب فلسطين لغة ثانية . وأما الحملة الثالثة (ديليت بامالة اليائين بن الفتح والكسر : باب) فهي من العبرية لغة الغاصب المحتل . والحملة الرابعة (العريبة المشوهة) لهجة للجندي الصهيوني .

ولعلّ التأثير يكون أشدّ لو أن الحمل كانت بالروسية وبالبولونية والمنغارية وغيرها أيضاً . ولكن الحاجة غير ماسة إلى ذلك . إنّه تقليد فحسب .

ومن باب الاتفاق أنتي اليوم (١٧ / ١٠ / ١٩٧٨ م) قرأت في جريدة النهار (بيروت) قصيدة حديثة لمحمود شريتح أدخل فيها تراكيب من الفرنسية والانكليزية وأثبتها بالحرف اللاتيني ، بعد أن بدأ القصيدة ببيتين للعباس بن الأحنف . وليس من منهجي هنا أن أقول في قصيدة محمود شريتح أكثر من هذا .

وواحدة أخيرة :

أمرُ العربِ ، في كلِّ مكانٍ ، وفي فلسطين أيضاً ، غريبٌ عجيب مريب .

إذا طبعت الجامعة العبرية كتاب « أنساب الأشراف » (وهو كتاب عربي في المفاهيم العربية) لمؤلف عربي مشهور هو أحمد بن يحيى البلاغري (ت ٢٧٩ هـ) فتداول هذا الكتاب وقراءته ممنوعان . أما الصور العارية وأما الرسوم المشوهة وأما الأفلام السينمائية الداعرة وأما الشعر المشوه وأما الكتب التي تسمى « سياسية » ، ومعظم هذه عمل صهيوني لصهيوني أو لغير صهيوني ، فتداولها تفتح له الأبواب .

نظرية النسبية لأينشتاين يمكن أن تكون ممنوعة لأن صاحبها يهودي ، ولكن تطبيق « بروتوكولات امرائيل » صلياً بتشويه العقل العربي ليس

نماذج ناجحة لفي المدعيين

إنَّ العبقريَّة والمقلِّدة لا تظهرانِ إلَّا إذا خضع الإنسانُ للقوانينِ الطبيعية أو للقواعدِ الوضعية ؛ فإذا فاز ، وقد أُلقيتْ ، عليه تلك القيود ، فمن الحقِّ أن يقالَ فيه بعد ذلك عبقريٌّ أو مقلِّدٌ . أمَّا إذا ترك الإنسانُ يفعل ما يشاء كما يشاء في الوقت الذي يشاء ومن غير حُلودٍ في المكان والزمان ثمَّ جعل هو نفسه من نفسه حكماً على نفسه ، فإنَّ لكلِّ إنسانٍ الحقَّ حينئذٍ في أن يدَّعي العبقريَّة والمقلِّدة .

في هذا الفصل نماذج لجماعةٍ لم يشتهروا في الأدب — حاشا بشاره عبد الله الخوري — وقد سلكوا كلَّهم ، مرةً أو مرتين ، مسلكَ الشعر الحديث ، وكان ما صنموه ناجحاً ومفهوماً أيضاً . ومن هؤلاء من هو أفضلُ في هذا الباب من الذين ادَّعوا البراعةَ فيه ، من حيث المنطقُ وصحةُ التعبيرِ الواضح على الأقلِّ .

بعد منير الحسامي :

وسنذكرُ كان منير الحسامي منهمكاً في تدبيح مقالاته الخيالية في إطار « الشعر المنشور » (راجع فوق ، ص ١٤٥) — وكنا لا نزالُ تلميذين في

الجامعة الأميركية في بيروت (١٩٢٣) - لم أكن أوافق على أسلوبه المفكك في رأيي . كنا مرة نتجادل ، ونحن نسير في الجانب الشمالي من ملعب الدائرة الاستعدادية ، في أواخر العام الدراسي ، ولا تزال صورة ذلك اليوم واضحة في ذهني وضح هذه الصفحة التي أكتب عليها الآن . قال لي : « أنت تستطيع أن تنظم شعراً موزوناً ، ولكنك لا تستطيع أن تكتب شعراً مثوراً » .

فقلت له : (وبني حمية طفل في السابعة عشرة من عمره) :
أستطيع أن أكتب شعراً مثوراً جيداً . فرد علي قائلاً :

إذا قيلَ ميثالُ زكوري أن ينشرَ لك ما تكتبُ (في مجلة « المعرض »)
أقررتُ بمقلدتك على ذلك .

ثم استترك قائلاً - وكنت أنا قد بدأت أنشرُ أشياء في الصحف ، كما كان هو يعرفُ صلة عمي حسن (ت أيلول ١٩٦٦ م) برجال الأدب في البلد - « تكتبُ المقال باسم مُستعار وأنا أحمله إلى مجلة « المعرض » . قبلتُ شرطه . وكتبُ المقال بتوقيع « عمر » وأعطيته إياه . وظهر المقال أو الشعرُ المنشور في العدد ٢٣٦ من مجلة المعرض (٢٦ / ٨ / ١٩٢٣) ومنها (ص ٤ - ٥) :

انهض ، يا بني ، فقد تلا الليلُ سورةَ الفجر .
عني ، يا أبت . لأنني أحلمُ ، وما ألدّ الأحلامُ إذا كانت جميلة .
إنه ، يا أبت ، حلمٌ جميل
هزت الشفقة ذلك الشيخَ فانحنى على وجهه وكده يتغمس فيه وقد
ظهرت عليه ابتسامة خفيفة بعد أن بدأت خيوطُ النورِ الضئيلة تنساب
من كوةِ الميزان .

انتهض ، يا بني ، فقد تلا الفجر زقزقة العصافير وهي ترتل
والشمس وضحاها .

دعني ، يا أبت ، فإن الخلم ذهبي ... وهذه الخورية تقول لي :
إنني أعطف عليك من أمك وأبيك . إنني في الرخاء أجالسك
وفي الشدة أساعدك وأواسيك .

إن شعرها الذهبي قد التفت منه خصلة حول عنقي وهي أنعم
من الحرير وألين من النسيم فاتركني ، فإني سأنهض بعد قليل .

انتهض ، يا بني ، فقد بدأت أسلاك النور تظهر من وراء الجبال .
وهذه « أورورا » تتقدم موكب « أبولو » . وعما قريب تزاور الشمس
ذات اليمين .

.....

وتعني القطعة على هذا السمت حتى تتم قصة رمزية كاملة
صاغها ابن سبعة عشر عاماً . غير أن تلك المقالة كانت آخر عهدي
بالشعر المنشور وبالكتابة الخيالية . إن القضية هي التالية : إن بإمكان
فنان مثل روافيل أو رمبرانت أن يرسم صورة مثل صور بيكاسو أو
جيران . ولكن ليس بإمكان بيكاسو وجيران أن يرسموا صورة مثل
صور روافيل .

ولا يحتاج هذا الشعر المنشور ولا ذلك الشعر الحر إلى اختصاص .
بالامس القريب جداً قرأت في جريدة « الوطن » (صوت الحركة الوطنية
الليبية) في العدد ٢٢١ (٢١ / ١١ / ٧٨) قطعة لفؤاد شقيلو - وهو
شاب في نحو الخامسة والعشرين أو السادسة والعشرين يتحدث عن المحاماة
ويعمل في السياسة . والشعر ليس من مجرى حياته ، فوالده وجدته كانا

يَعْمَلَانِ فِي الصَّنَاعَةِ (فِي الْحِدَادَةِ) وَحَمَهُ الْأَمْتَاذُ مُحَمَّدٌ شَبَقُلُو مِنْ أَسَاثِدَةِ
الْكِيَمِيَاءِ الْبَارِعِينَ — وَلَكِنْ لَمَّا انْفَعَلَتْ عَاطِفَتُهُ بِحَادَثَةِ قَنْصَرٍ جَادَتْ
فَرَحَتُهُ بِالْقِطْعَةِ الثَّالِيَةِ الَّتِي لَا أَرَى أَنْ تِي أَسْ أَلِيُوتَ وَعَزَّرَا بَاوْنَدَ أَوْ أَحَدَ
أَشْبَاهِهِمَا فِي لَفْتِنَا الْعَرَبِيَّةِ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَقُولَ خَيْرًا مِنْهَا فِي مِثْلِ هَذَا الْمَوْقِفِ :
لَقَدْ كَانَتْ عَاطِفَتُهُ فِي هَذِهِ الْقِطْعَةِ أَصْدَقَ مِنْ عَوَاطِفِ أَوْلَئِكَ فِي مُعْظَمِ
مَا قَالُوهُ . ثُمَّ إِنَّ هَذِهِ الْقِطْعَةَ (الْوَطْنَ ، ص ٨) تَسْتَجِيبُ بِخَمِينٍ مُطَالِبِ
الشَّعْرِ الْحَرِّ : انْفِلَاتِ مِنَ الْوِزْنِ وَالْقَافِيَةِ ، خِيَالٍ سَائِغٍ ، لِحَاءٍ ذِي أَثَرٍ
فِي النَّفْسِ ، وَمَوْضُوعٍ إِنْسَانِيٍّ وَجِدَانِيٍّ فِي وَقْتٍ مَعًا ، ثُمَّ الْفَاطِظُ وَتَعَابِيرُ
مِنَ الْحَدِيثِ الَّذِي يَدُورُ بَيْنَ النَّاسِ عَادَةً وَمِنْ الْحَيَاةِ الْقَرِيبَةِ الْوَاقِعَةِ أَيْضًا .
ثُمَّ فِي قِطْعَةِ فَوَادٍ شَبَقُلُو شَيْءٌ آخَرٌ لَا تَجِدُهُ عِنْدَ فُلَانٍ وَفُلَانٍ وَفُلَانٍ :
فِيهَا وَضُوحٌ فِي الْفَرَسِ وَوَضُوحٌ فِي التَّعْبِيرِ وَجِدٌّ فِي الْقَوْلِ وَاحْتِرَامٌ
لِلْمُنَاسَبَةِ .

وَفِيهَا يَلِي قِطْعَةَ فَوَادٍ شَبَقُلُو مِنَ الشَّعْرِ الْحَرِّ :

وفاء ...

يا شهيدة الصبايا

— وفاء يزى .. يا شهيدة الصبايا .

يا زينة بناتِ « المجلس » .

ما الخبر ؟

— رصاصة « أحرق » اختزقت مكان « تهجيرك » واستقرت في

جسدك النحيل ؟

توقف « قلبك الصغير » عن الخفقان ..

— ما أشجعك أيتها « المرأة » ...

كنت الحياة ... بكل جمالها

والمستقبل .. بكل طموحه

كنت الصبا ... بكل حيويته

والتحرر بكافة أبعاده .

كنت النضال بأسمى آياته

والصمود بجميع مضامينه .

— أيتها الشهيدة

يا « مؤنثة المهجرين » ..

غداً نجتمع بلونك .

غداً نتذكر وجهك الصبوح ..

وصوتك الجهوري :

وطلتك الحلوة .

— أيتها الجنوية ..

ثقي .. ان تلك كانت « هجرتك » الأخيرة

ولا بعدها ؟

المجرة الأولى يوم « اقتلعوك » خارج « النبعة »

وعيونك معلقة بها .

والمجرة الثانية يوم « طردوك من بنت جليل »

وما زال حنينك اليها .

والمجرة الثالثة يوم انتزعوك منا .

— لك الرحمة ولنا الحسرة

وللتجسّد الوطني المركزي للمهجرين الصبر على فراقك .

فؤاد شبقلو

في ٢٠ / ١١ / ١٩٧٨ .

• المجلس السياسي المركزي للأحزاب والقوى الوطنية والقلمية

• اللجنة الوطنية المركزية للمهجرين

واتَّسَعَ القولُ في مثل هذا الشعر المشوّر ، فقد نَشَرْتُ في مجلّة
« الأمالي » (١) لأحد القراء أديب الغازي قطعةً مطلعها (٢) :

أَيْتُهَا الزُّهْرَة

يا مَهَيْطَ الوحي والإلهام

يا ابنةَ الأجيال فاتنةَ أبناءِ النور

أيّ سرٍّ هَمَسَهِ النسمُ في أذنيك ؟

وأيّ حديثٍ شهيّ تَحَدَّثُك به أترابُك المجاورات ؟

في طلائعِ النور تُداعبك أمواجُ الشمسِ الرضِيّة

وفي بَدْءِ الظلام تنامين على خيوطِ الشَّقَق .

أيّ أفكار رائعة تتراحمُ في مُخَيِّلَتِكَ وأنت غارقةٌ بين أحضانِ الشمس ؟

وأيّ أحلام للنبيلة تحلمين وأنتِ رافعةٌ على هامتك ألوانِ المغيب ؟

ونقل الطالبُ في كُتَيْبَةِ المقاصد الإسلامية (٣) منير العانوتي (٤)

(١) « الأمالي » مجلّة أسبوعية تبيّث في الثقافة أنشأتها في بيروت بالتعاون مع المرحومين محمد علي

الحوماني والطبيب الدكتور محمد خير النويري وعارف أبي شقرا (ت ١٩٥٨ م) صدر

العدد الأول منها في ٢ / ٩ / ١٩٣٨ م ثم استمر صدورها ثلاث سنوات متوالية . ثم

رايت أن توقف المجلّة عن الصدور لسببين : إني استقرت وقي . وحالتي بيني وبين التأليف .

(وقد كنت ولا أزال أعتقد أن الكتاب أكثر نفعا) ثم إن الدولة الفرنسية (وكان لبنان

تحت الانتداب الفرنسي) أرادت أن توجّه المجلّة كما كانت توجّه غيرها من الصحف

والمجلّات . والاسم « الأمالي » مأخوذ من عنوان كتاب الأمالي (جمع أملاء) لأبي علي

الغفالي (ت ٣٥٦ هـ = ٩٦٧ م) .

(١) السنة الأولى ، العدد الثالث ، بتاريخ ١٦ / ٩ / ١٩٣٨ م ، ص ١٣ .

(٢) ثانوية البنين (المخرج) اليوم لمصلحة المقاصد الخيرية الإسلامية (بيروت) .

(٣) منير العانوتي (١٩١٥ - ١٩٧٨ م ، بيروت) تقلّب في عدد من مناصب الدولة ثم أصبح -

قطعة من بوسيه (١) عنوانها « الحياة الانسانية » (٢) جاء في آخرها :
 ها إن شبح الموت يتمثل لك وقد أخذت تشعر بدنو الأجل ،
 وبقرّب الهاوية المشؤومة ،

ولكن لا مناص من الوصول إليها ... لم يبق بينك وبينها إلا
 خطوة واحدة .

ها إن الملع قد بلبل الخواص ، فدار الرأس ، وتاهت العيون .
 يجب أن أمير

كنت أود أن أرتد إلى الوراء ، ولكن ليس من سبيل .
 لقد قضيت الأمر .

ونشرت للشاعر الرقيق المشهور بشارة عبد الله الخوري (١٨٨٥ -
 ١٩٦٨ م) قصيدة من الشعر المألوف في المعنى ، ولكن ذات ترتيب خاص
 للأشطر ، مطلعها ، كما جاء في مجلة « الأمازي » (٢٠ / ٩ / ١٩٣٨ م) :

= محافظ جبل لبنان (محافظة من المحافظات الخمس في الجمهورية اللبنانية) . كان من المستظر
 أن يحال إلى التقاعد في هذا العام (١٩٧٨ م) ومن التقاعد في لبنان تكون في الرابعة
 والستين من العمر . ومع أن مير النانوتي لم يشغل بالأدب ، فإنه كان ذا ذائقة أدبية كما
 كان حاسر النكتة بارعاً في حيك النجديات والكنايات .

(١) بوسيه أو ، علي الأصم ، بوسويه (١٦٢٧ - ١٧٠٤ م) أسقف فرنسي وكاتب ومخطيب
 كنسي ، كانت له خطا (خطب وخطبة) كثيرة منها : في الموت - في المكافاة البارزة
 للفقراء . وكان بارعاً في التأني . وأكثر خطبه في التأني كان في أعضاء الأسرة المالكة .
 وكان له موقف سياسي ساند فيه السياسة الدينية (الكاثوليكية) التي نهجها لويس الرابع
 عشر وانضد الحركة البروتستانتية . وله مقالة في « تاريخ الكنائس البروتستانتية »
 (١٦٨٨ م) .

(٢) السنة الأولى ، العدد الرابع بتاريخ ٢٣ / ٩ / ١٩٣٨ م ، ص ١٥ .

اسقنيها ، بأبي أنت وأمي ، لا لتجلو الهم عني ،
أنت همي .

املاً الكأس ابتساماً وغراماً ،

فلقد نام الندامى والخزamy .

زحم الصبح الظلاماً ، فلأما ؟

قُسمْ نُسْهَتِه شفتينا . ونذوبْ مُهْجِيتنا رَضِي الحب علينا ،

يا حبيبي ، بأبي أنت وأمي .

اسقنيها ، بأبي أنت وأمي ، لا لتجلو الهم عني .

أنت همي .

وفي ١٤ / ١٠ / ١٩٣٨ م رأى الأديب الشاعر قيصراً إبراهيم المعلوف
(١٨٧٤ - ١٩٦٤ م) أن ينشر في مجلة الأماي ترجمة شعرية لقصيدة من
دب أهل رومانية (في البلقان) فيها شيء من معاني الشعر الحديث وشيء
من تربيته . كانت القصيدة للشاعر « دولارك » (أشعر شعراء أمته -
وهذا من لفظ قيصر المعلوف) وكانت أمته على وشك الاحتفال بعيد
المسوي . نقل هذه القصيدة من لغة أهل رومانية إلى اللغة العربية نثراً ففى
من آل مرقدة الدمشقية كان يدرس اللاهوت في رومانية ثم صاغها شعراً
قيصر المعلوف . وفيما يلي المقطعان الأول والثالث منها :

قبل خلقي الورى بذلك الزمان

كان هذا الوجود قيد الهيام

ليس فيه جو ولا نيران

يُنعشان الحياة بالأضواء

كان أنسي واليوم لا يُعرفان
ليس خلُدتُ يَرجى وليس فناءُ
كلّ هذا من صنع ربّ الكيان
هو كل وكوننا أجزاء
تتقسّم .

ولهذا أنا أسألُ نفسي
عن مرامي هذا الإله القدير
إنّ يومي بالبحث عنه كأمني
تاه فكري بعالم التفسير
ما لعقلي ولا لِرَقّةِ حِسّي
حلُّ لغزٍ أضلَّ عقلَ الخير
سوف آوي إلى غياهب رمسي
غير دارِ أنسى يكونُ مصيري

وكتب مصطفى مزّداد الشطّي ، وهو من دمشق ، قطعةً تاريخها
١١ / ١٠ / ١٩٣٨ م نشرتها نه في مجلة الأماي في ٢٨ / ١٠ / ١٩٣٨ م .
هذه القطعة عنوانها « التباغ » أثبت من أولها ما يلي :

غاب القمر يا حبيبي ولم أرك .
هل اعترض سبيلك عارض
أم بُعدُ البلد قتلك ؟

لاح الفجرُ يا حبيبي ولم أركَ
هل داهمتكُ جيوشُ الشروق
أم الشفقُ أنساكُ حُبك ؟
أشرقَ الشمسُ يا حبيبي ولم أركَ
هل افتتنتُ بجمال الصباح
أم غشَى النورُ بصرك ؟

ولمصطفى مزداد الشطي قطعة ثانية من هذا النوع (الأماي ١٦ /
١٢ / ١٩٣٨ م) .

ولعبد اللطيف الشهابي (بغداد) في مجلة الأماي ست قطع من هذا
الباب تميل الأشطر فيها إلى الطول ، ومنها قطعة تتفاوت فيها الأشطر طولاً
وقصراً . فالقطعة الأولى من ذوات الأشطر الطوال نشرت في ٢٨ / ١٠ /
١٩٣٨ م) أولاً :

لي من نفسي عبرة يتطلع اليها البائسون
فتعلو وجوههمُ المكفهرةَ بظلمة القبور كتابةً الماضي الحزين
ولم يزلْ في قُرْفُفِ المُجون غيرُ الأوشال والنزوات
وصدى الكون يرددُ في أشجاع الحياة — ينما الشمس أضواء
غواربها المعمورة .

ولي في نفسي كوةٌ أَسْرَحُ طرفيَ منها ،
فأرى العالمَ العجيبَ ... أولئك الشواذ

لأنّ بيّ وبينهم حاجزاً - هو منقُلي
 أرادَ أن يَصِلَتي عنهم ، لأنّهم يَحْسَبُونِي من نارٍ لا من طين
 ومن القطعة المتفاوتة الأشطر (الأماي ١٠ / ٣ / ١٩٣٩ م) :
 لي من طيورِ الأرض حِمَامَةٌ ودِيعَةٌ اندَمَجَتِ في سحرِ أزهارِ الربيع
 وفي فِتْنَةِ الشَّفَقِ الأرجواني ...
 بل في رِقَّةِ الشَّفَقِ الباكي
 فوافها الصياد واقتنصها ذَهَبِيّ كثيرِ المساند
 فأودَعَهَا رهينةَ طَبَشِهِ وغُرُورِهِ ،
 وجعلَهَا أسيرةَ نَدَائَتِهِ وخِيسَتِهِ ...
 وألقاها بذلك القَمَاصَ الضيقَ تُلاقي مُرَّ العذاب ...
 فقُبْحاً لهذه التقاليد والعادات ...

ونقل أحمد المحمود (طرطوس - سورية) عن ليون بول فارغ
 (بالجم الفارسية) - وهو شاعر فرنسي (١٨٧٦ - ١٩٤٧ م) - قطعة
 عنوانها « أيام الشمس الأخيرة » منها (الأماي ، ٦ / ١ / ١٩٣٩ م) :
 الأوراق المقزورة على الأشجار الخفية تنتظر معجزة ،
 والجحيّزات العاتمة حيث تمرّ الهوامُ العمياء الأولى ،
 وتحبو الأنبية الزاحفة تعشو إلى أضواء منتظرة .
 وتختصّرات في الطيوف والأوهام
 تفوز في العليق والبلابل الأعشى ،

والمياه تجري صاردة محيطة ...

تهلر في أنفاق مديلة ،

تاتمع في عتمة ديقة .

وأخيراً

أطلّ أبولون

فأحسّ الكون بوجوده .

ونشر نوري الراوي (عانه ٩ ، شاطئ الفرات) قطعة عنوانها « على

الأجنحة » (الأمازي ، ٦ / ١ / ١٩٣٩ م) منها :

إنّ الضجّة التي تسكبها شقوة البشرية .

في فجاج الأرض ومئن الفضاء

لتوهن خيوطها حينما تقترب إلى أذُنائي .

لأنّها أصوات خافتة نائية

تحملها أرواح الأرض إلى آذانٍ موقورةٍ صمّاءٍ

أنا في حبي للحياة كمن يصحو .

من النوم إلى النوم

فنهاره يقضيه وليله يقنيه .

ومجموعهما أنفاس مشتركة .

تتضائل في المجهول

لتسير روحه الغارقة

في موكب الفناء .

ولعبد الرزاق حبيب (بغداد) قِطْعٌ من هذا الشعر المنشور الحديث ،
منها واحدةٌ عُنْوَانُهَا « صبيحي » مقطوعها الأول (الأماي ، ١٣ / ١ / ١٩٣٩م)
أنا ، من أنا ؟

هكذا قال ... وهو فتان متمرد
ثم راح يمزق لوحاته وهو يقول :
يا طعنة في القواد
يا أملا خبا ويا حياء قبر .

صبيحي ... صبيحي .
فألكون بيصني والكل هادى مبيع
يا علاباً هو عزاء النفس .
يا أماً هو سلوة القواد
صبيحي أيتها الدنيا ...
فأنا أنا إلا غرسة من وجود اختلطت فيه المتباينات
فأنا أنا إلا نبع من حيث لا نبع وقد علمت
صبيحي داوية بملء شديك
أيتها الدنيا أنت اللغز الأزلي
أيتها الدنيا أنت التشيد العائم بلا انقطاع

ولعبد الرزاق حبيب قطعة ثانية آخرها (الأماي ، ٥ / ٥ / ١٩٣٩م) :

أحييت ... وسعدت
... شأن غيري
وأحييت وخبث
كغيري ...
والدمعة تفرق .

• • •

وها أنذا أكب من خلال دمعة
ما سرّ تلكم الدمعة : ؟
آه ... لو يُسْفِرُ الغيبُ

ونقل حبيب الكيالي (أدب — سورية) عن الشاعرة الفرنسية
كومتيس (؟) دي نويل (لعلها : ماري نوويل المولودة عام ١٨٨٣ م)
قطعة عنوانها « البستان والدار » هي (الأمازي ، ١٤ / ٧ / ١٩٣٩ م) :

هاهي الساعة التي تنتهد فيها الأشجار والأزهار
عن أريجها في الهواء الحامس الرهو .
نافورة الماء التي تصعد وتهبط في البستان ،
تعمل في الخوض ضوضاءها الرطبة
تنفّس الدار المادّة — بينما النهار ينصرم —
البرتقالات الصغيرة المزدهرة في براميلها ،
الأوراق التي تشرّبت أبخرة المستنقع ،
قد نصبت من حرور النهار ، فاطمأنت وتمدّدت .

رويداً رويداً ، تفتح الدار نوافذها ،

فيهاجمها المساء الحيّ بعطره .

ومثلها قلبي المنحني الأفق .

قد امتلأ ظلاً وسلاماً وأحلاماً ويردا ...

وكان علي كمال (الدكتور علي كمال اليوم ، فلسطين) في عن صوّان (لبنان) فكتب رسالة وجدانية جعل عنوانها « التسامي » بدأها بأفكار متلاحقة أجبرها هو على السير في سلك واحد من الحُمل المتعاقبة قسراً ثمّ نظر إلى نفسه جسماً من الجوارح (الأعضاء) : عَيْنين ، أذنين ، يدين ، رِجلين ، قلب . ترك كلّ هذه وارتفع فوقها . ثمّ جاء إلى الدِكْرَى الباقية معَه من أمسه ، وفي هذه الدِكْرَى العاطفة والشعور والثورة . والخطيئة وأشياء أخرى مرتبطة بزمته الأوّل ويحسبه الأوّل . وأراد أن يرتفع فوق هذه فارتقى إلى الفكر ، ولكنّ الفكر نفسه عبدٌ من جنائين : هو عبدٌ للزمن الذي أورثه طُرُق التفكير والسلوك من غير أن يشعر بذلك ثمّ هو عبدٌ للعلم الذي اكتسبه بإرادته فلم يَر فيه إلّا مظهرًا للحقيقة التي أراد البحث عنها . تركّ هذه أيضاً ثمّ ارتفع إلى حيث استقرّ ، إلى مقام الروح .

كتب علي كمال مقاله هذا (أو رسالته الوجدانية على الأصح) في ٢٤ / ٧ / ١٩٣٩ م . وفيما يلي أوله وخاتمته (الأماي ، ١١ / ٨ / ١٩٣٩ م) :

أخلة يُقَلَّبُ صفحات الكتاب أمامه بكسل واضح ، فهو ينظر إلى السطر الواحد فيقرأه ثمّ يعيد قراءته بلا وعي وبلا إرادة . فإذا قلب الصفحة كان قد قرأ بعض جُملتها عدّة مرّات ولم يقرأ بعضها الآخر مرّة واحدة . يحاول أن يستعيد ما قرأ فإذا هو لم يقرأ شيئاً وإذا هو لا يدكر شيئاً . أفلت الكتاب ورَقَعَ بصره إلى سقف الغرفة علّه يقرأ فيه ما ليس في الكتاب . وأطال النظر في شبه يقبّطه وشبه إغماء هذا السقف

أمامه لا يراه . قد تحولت مادته إلى فضاء ، إلى جبال ومروج ، إلى
أنهار وبحار ، إلى مراعي أغنام ... ها هو لا يرى شيئاً فالظلام قد غمر
عينه ، فهو لا يسمع إلا غناءً وموسيقى . هذه أغنام وتلك الحان .
(ولكن) أين المُنغني وأين العازف ؟ ... لا مُنغني ولا عازف ، الأنغام
تأى والألحان تبعد وأغاني الطير تلوب في الفضاء . كل شيء صامت
كالقبر ، كل شيء ساكن كالبحيرة .

.....

ماذا يحمل ؟

أنا ، لا فكر ، لا ذِكر ، لا قلب ، لا حواس ، لا جوارح ، لا جسم .
أنا هو بنفسي ، يعيش ويُحس ويتحرك ويفكر .

أنا « الروح » لم تفقد نفسها .

أنا الروح لم تزد نفسها .

أنا الروح أعيش بلا مادة ولا زمن ولا جسم .

أنا الروح أحس بلا حواس وأتحرك بلا ركاب .

أنا الروح أفكر من أجل الفكر ،

أنا لم أفقد نفسي ، أنا الحكمة ، أنا الحياة .

هنا عالمي لا يحد ولا يزور ولا يتظاهر .

هنا عالمي تسكنه الأرواح وتحكمه الأرواح : لا قانون فيه ،

ولا مُنقذ فيه ، ولا شرَف فيه لأن الخطيئة والإثم والشر لا تسكن
عالمًا تسكنه الأرواح .

أنا الروح في الحب ، في الحق ، في الجمال ، في الأديان ، في الحكمة .

هذا الروح . هو كل شيء ولم يتفقيد نفسه .

لأنها تطلقه بحرية . ها هو يقف .

... « تسامي الروح » . (انتهى) .

لو كان الدكتور علي كمال اليوم في عين صوان لما كتب مثل هذا المقال . وأنا واثق بأنه حينما يقرأ اليوم هذا المقال لن يكون راضياً عما كتبه بالأمس . تلك كانت فترة عرّضت ثم مرت ولكن تركت أثرها في هذا المقال . أنا أدري أن في هذا المقال شيئاً من أوهام جبران خليل جبران ومن أسلوبه أيضاً . ولكنّ نعمة فارقاً بين جبران وغير جبران . جبران عاش في تلك الأوهام ثم مات ولم تتجلى عنه تلك الأوهام . أما غير جبران من أولئك الذين مروا في طور المراهقة الفكرية قد عاشوا في ذلك الطور سنوات أو أشهراً أو أياماً ثم ارتفعوا فوقها . لقد لعبوا حيناً بنظم شيء من الشعر الذي يسمى اليوم شعراً حديثاً ثم مرّ طور اللعب في حياتهم فانقلوا إلى أطوار أعلى . بينما س. أليوت وعزرا باوند بدأ عملاقين في العلم والأدب ثم انحلوا إلى الدرك الأسفل من المراهقة الفكرية .

ذروة الشعر الحر عند غيرنا

هنا الشعر الحرّ السّيء بدأ عند غيرنا - في الغرب الأوروبي والأميركي - ولا يعنينا هنا أن نكلم بجميع جوانبه وأطرافه . لقد سبق لنا (راجع ، فوق ، ص ٩٣ وما بعد) أن قلنا شيئاً من مبادئه ، وسنُعنى هنا بشي من ذروته :

سنسبرّ باليوت وعزرا باوند :

وُلدَ توماس ستيرنز أليوت في مدينة سانت لويس من مقاطعة ميسوري (الولايات المتحدة) عام ١٨٨٨ ونشأ على المذهب الكالفيني . وبعد أن تلقى علومه الأولى دخل جامعة هارفارد (١٩٠٦) ثم تخرّج فيها بعد ثلاثة أعوام برتبة بكالوريوس علوم . ثمّ إنّه انتقل إلى فرنسة ودرس شيئاً من الفلسفة ومن الأدب الفرنسي في جامعة السوربون (١٩١٠-١٩١١) ولكنه عاد (في عام ١٩١١ نفسه) إلى الولايات المتحدة وتابع الدراسة في جامعة هارفارد فدرس المنطق والفلسفة وفتح اللغة السنسكريتية (الهندية القديمة) . وفي العام الجامعي ١٩١٣ - ١٩١٤ عيّن مُساعداً في تدريس الفلسفة في جامعة هارفارد .

وفي عام ١٩١٤ انتقل إلى لندن . ويبدو أنه قضى أوائل الصيف من عام ١٩١٤ (وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى) في ألمانيا . ثم إنه عاد إلى لندن ، وفي لندن التقى الشاعرَ الحديثَ المتطَرِّفَ عزرا باوند وقرأ له شيئاً من شعره فشحجه عزرا باوند على نشر ذلك الشعر .

ويبدو أن أليوت أرادَ أن يُتِمَّ علمه الجامعي فالتحق بجامعة أوكسفورد (١٩١٤ - ١٩١٥) ودرس الفلسفة وأعدَّ رسالةً فيها ولكنه صرَّفَ رأيه على نيل الشهادة .

وكان أليوت قد بدأ ينشر شعره في المجلات ، فكان أولى قصائده الناضجة (بحسب مقاييسهم) نشرًا بالطبع قصيدته « أغنية الحب التي أنشدها ج. ألفرد بروك » .

وفي عام ١٩١٥ تزوجَ توماس ستيرنز أليوت ، وفيه اشتغل أيضاً بالتعليم : علم اللغة الفرنسية واللغة اللاتينية والرياضيات الأولية والجغرافية والتاريخ والرسم والسباحة ولعبة البايبول بكلية هاييجيت (١٩١٥ - ١٩١٧) قُربَ لندن . بعدئذ فضل أليوت أن يعملَ في الحياة العملية فأصبح موظفاً في بنك لويبرز (١٩١٧ - ١٩٢٥) . وفي أثناء ذلك كان يكتب شعراً ويحرر في المجلات الأدبية . ففي عام ١٩١٧ كان يساعد في تحرير مجلة « أيغويست » ثم أصبح محرراً في مجلة « المعيار » (كريتيرون) ، ولكن « بلا أجر » . واستمر في ذلك إلى عام ١٩٣٩ قبل أن تُنْسَبَ الحرب العالمية الثانية . ومنذ العام ١٩٢٥ شارك في دار للنشر هي فاير وغاير التي أصبح اسمها فيما بعد فاير وغلّ مشاركا فيها إلى وفاته .

غير أن نشاطه الأدبي في التنظيم والتحرير والنشر لم يمنعه من التدريس ، فقد حاضَرَ ، في عام ١٩٢٦ ، في كلية الثالوث (ترييني) من جامعة كامبريدج في « الشعر القيسي » (الماورائي ، الفلسفي) في القرن السابع عشر .

وفي العام ١٩٢٧ اختار أليوت أن ينتقل من الجنسية الأميركية إلى الجنسية البريطانية . ويبدو أن الحافز على ذلك كان اهتمامه بالمذهب الانكليكاني وينظم الحكم البرلماني في بريطانيا. ثم شعوره بأن أجداده كانوا من الانكليز الذين هاجروا إلى الولايات المتحدة . وفي العام التالي انتقل أيضاً من المذهب الكالفيني إلى المذهب الانكليكاني .

وبعد غياب ثمانية عشر عاماً زار أليوت وطنه الأول ، عام ١٩٣٢ ، واحتل كرسي الشعر في جامعة هارفارد وحاضر في جامعة فيرجينيا ، وظلّ ينتقل في الجامعات حتى عام ١٩٤٣ . ومنذ ذلك العام قضى أليوت معظم حياته في لندن ، ثم كان في الحين بعد الحين يقوم بزيارة إلى الولايات المتحدة . وقد عمل في أثناء ذلك حيناً في معهد الدراسات العالية في برنستون (الولايات المتحدة) وفي التدريس في جامعة شيكاغو .

وفي هذه الأثناء كانت زوجته قد توفيت ، عام ١٩٤٧ ، فتزوج ثانية بعد عشرة أعوام .

وكانت وفاة تي . أس . أليوت في رابع كانون الثاني (يناير) من عام ١٩٦٥ .



توماس ستيرنز أليوت شاعر ومؤلف مسرحي وناقد . ويبدو أنه أكبر الأدباء أثراً في عصره . وفي الاتجاه الحديث في الشعر . وأثره هذا ظاهر في الغرب وفي الشرق أيضاً . ومع أن النقاد مختلفون في مكانته ، فإنهم مجمعون على أن في شعره غموضاً كثيراً .

ولاشكّ عندنا في أن أليوت هذا يتمتع بقسط وافر من العبقرية في معرفة اللغات وإسقاطه بعدد كبير من فنون المعرفة ، ولكن لا شكّ أيضاً في أن انتقاله إلى نظم الشعر المتفككت من القيود يدلّ على أن ثقته

بعلمه الأول لم تكن راسخة . إن حياة أليوت كانت مضطربة : تنقل من عمل إلى عمل ومن فن إلى فن . ومن مذهب إلى مذهب ...

إن حياة أليوت كلها كانت مسرحاً للاضطراب: انتقل من الولايات المتحدة إلى انكلترا ، ومن الجنسية الاميركية إلى الجنسية البريطانية ، ومن المذهب الكالفيني إلى المذهب الانكليكاني . (وكلاهما بريستانتني) ، ومن اللغات إلى الفلسفة ، ومن التدريس إلى العمل في مصرف . ولا نقول شيئاً في زواجه لما بلغ السبعين من عمره ، لأن الرجل يحتاج في أواخر عمره ، وخصوصاً إذا خاف المرض المُقْعِد ، إلى زَوْجٍ أصغر منه سنّاً تعني به .

* * *

ليس من غايي ولا منهجي في هذا الكتاب أن أوردَ خصائص أليوت أو أناقشها ، ولكن الدكتور إحسان عباس نقل إلى العربية كتاباً عن تي . أس . أليوت وقدّم له بكلمة موجزة قيمة أحب أن أقطع منها فصلين قصيرين . قال الدكتور إحسان عباس (ص ١٨ - ٢١) :

« وليست ترجمة كتاب ما دليلاً على أن المترجم يقفُ من الآراء المعروضة فيه موقف المؤيد وإذا كان من حقّي أن أبدّي شيئاً من رأيي في هذا المقام ، فاني أؤمن بأنّ الأسس الصالحة لنا في مجال التأثير بأليوت قد أغفِلت . وبيان ذلك أن أليوت الناقل المومن بقيمة الموروث ... والمتحدث عن التزاوة النادرة في « إحساس الشاعر بعصره » لم يؤثر في الشعر العربي المستحدث الذي يحاول أصحابه أن يجدّدوا صلتهم بالموروث ، وهم غارقون في رومنتيقية ذاتية مسمّورة مأخوذون بفكرة الوطأة الثقيلة التي تسحق الفرد في المدنية المعاصرة بينما الواقع من حولهم أكثره زيفي يتطلب تطويراً وتثقيفاً وعلماً وخبيراً ودواء ... ثمة جوانب في فكر أليوت وشعره لا ضيّر من التأثير بها : منها عمق الثقافة ومعركة الشاعر موقعه من موزوث أمته و (منها) الثورة على الانطلاق السادر الذي يمثل القوضي في النظام الشعري ... والاخلاص المتفاني للفن ... »

غير أن الدكتور احسان عباس نفسه يلوم أليوت على جمعه المتناقضات في نفسه وفي مذهبه الأدبي . فهو يتابع القول فيقول :

« ولكن أليوت — إلى جانب ذلك ، يجعل شعيرة مُتَبَلِّغاً حول الفرد المُتَنَفِّذ . ويتخبطُ في قيود العقيدة الصارمة (٩) لا في رحاب الدين . والدولة المثالية لديه دولة « كَنَسِيَّة » تُشْرِفُ على التعليم فيها مُنظَّماتٌ رَهْبَانِيَّةٌ وطابَعُها إقطاعي . وهو يؤمن بالارستقراطية ودم الملوك والصفوة المختارة ، ويؤيدُ الاستعمار وعصبيَّة العِرق . ثم هـو يصرِّح قائلاً : إنه كلاسيكيّ الأدب كاثوليكيّ انكليكانيّ المذهب ملكيّ السياسة ... ثم إن كثيراً من التشنّجات التي أدخلها (أليوت) في شعره قد عرَّفَ أدبنا مثلها من قديم ... لدى أبي تمام والمتنبي والمعري . فإذا كنّا اليوم نريدُ أن نستعيدَ الاستجابة لهذه الصورة (التي تيدّت للشاعر أليوت) فما أحرانا بأنْ نعودَ إلى النظار فيما لدينا منها ... وأعتقدُ مُخلصاً أن من الترييف لواقعنا الحَضاري أن نَنسَحلَ الأزمات الحَضارية لدى الآخرين وأن نَنسَى الطاقات الكبيرة في مَوْروثنا الشعري ... » .

ومن قصائد أليوت المشهورة قصيدته « الأرض الخراب » ، وهي تَرْجِعُ في التاريخ إلى عام ١٩٢١ م . والأرض عند أليوت ، في هذه القصيدة ، ليس التراب الذي نسير بأقدامنا عليه ، ولكنها « هذا العالم الإنساني » . والخرابُ عنده ، في هذه القصيدة أيضاً ، ليس الدمار في الأبنية وسقوط الدماء ، ولكنه « القحط » الذي نزل بال عاطفة الانسان وبالفكر الإنساني بعد الحرب العالمية الأولى . لقد كان ذلك القحط أو الخراب في حضارة أوروبا . أمّا الغرض الأساسي في القصيدة فيدور على نجاة هذه الأرض الخراب أو هذا « العالم الخراب » على سبيل الإمكان لا على سبيل الجزم . ويستمدُّ أليوت الأدلة على ذلك من أنماط الطبيعة أو أدوارها — وقضية الدَّور (بفتح الدال) في الفكر القديم والفكر الوسيط

مشهورة : أ جاءت الثمرةُ من الشجرة أم جاءت الشجرة من الثمرة ؟ - ثم طبق عليها الخرافة القديمة من أن الإله يجب أن يموت حتى يجلب الخصب إلى الأرض ويحب القوة إلى أهل الأرض .

وتتلى هذه القصيدة عند أليوت - كما تتلى قصائده الأخرى ، وكما تتلى قصائد الشعراء الحديثين - بالإشارات التاريخية من دينية وثنية في الأكثر ، وأدبية واجتماعية : والشاعر المقتدر - مثل أليوت - قل ما رحم قراءه بالدلالة الواضحة إلى هذه الإشارات . إنه يتركهم في خضم من الغموض ، ذلك لأن عوام الناس يعتقدون أنهم إذا لم يفهموا جملة ، فإن تلك الجملة تكون من نطاق الفلسفة . وكلما كانت الجملة عند عوام الناس أبعد في الغموض كانت عنده أعمق في الفلسفة .

ومن خصائص أليوت - وخصائص غيره من أمثاله - تضمين شعره ألفاظاً وجملاً من لغات مختلفة (من اليونانية ، وأثبتها بالحرف اليوناني أيضاً ، ومن اللاتينية والفرنسية والإيطالية والألمانية وغيرها) . وتلك من الخصائص التي تلقي على هذا الشعر الحديث غموضاً جديداً عند القارئ العادي وعند نفر من القراء المتقنين أيضاً .

وكثيراً ما كان أليوت يدخل في أشعاره أسطراً تتألف من أصوات لا دلالة لها سوى التأثير الصوتي .

وفيما يلي مطلع قصيدة « الأرض الخراب » للشاعر تي . أس . أليوت ، وقد أحسبت أن أقتلها نقلاً حرفياً مع معالجة المعاني بالقدر المسموح به ، ومع الاحتفاظ بنسق الكلمات :

نيسان أشد الشهور قسوة ، يستولد

الزنايق من الأرض الميتة ، إذ يغطي

الأرض بالثلج المنسي ، ويغمر

- نَجمَةٌ صغيرةٌ من دَرَّةٍ جافَّةٍ ^(١) .
- الصيف باغتننا وقد استهلّ على شتارنبر غر مي ^(٢)
 بشوئوب من المطر ، توقفتنا في ممر من الأعمدة ،
 ثم تابعتنا السير في ضوء الشمس ودخلنا هوفغارتن ^(٣)
 وشربنا قهوة ونحدّثنا ساعة .
- انتي لست روسيّة تعود بأصلها إلى ليتوانيا ، بل ألمانيّة أصيلة ^(٤) .
 وحينما كنّا أطفالا كنّا نسكن عند الأرشيدوق ^(٥) ،
 عند ابن عمّي ، فخرج بي على زُحلوقة ^(٦) ،
 وأنا تملكني الرُعب . فقال لي : ماري ،
 ماري ، تمسكي جيّدأ بشدة . وانحدرفا نحن .
 في الجبال ، هنالك تشعر أنك حرّ
- تلك كانت قطعة من قراءتي (وبشيء من الصعوبة) . وفي ما يلي
 قطعة قرأها غيري ، وهي قطعة مأخوذة من القصيدة نفسها « الأرض
 الخراب » (وقد اختار احسان عباس كلمة « الياب » مكان الخراب -
-
- (١) النجمة : ما ينجم أولا من النبات (أول ما تبدو النبتة من الأرض) . - وفي الأصل
 حياة صغيرة (نقلتها أنا نجمة صغيرة) . الدرة (يفتح فكسر) : جسم منتفخ في جلود
 عدد من النباتات كالباطا .
- (٢) شتارنبر غرسي (بألف مقصورة مالة بين الفتحة والكسرة) : بحيرة قرب منشن (ميونيخ)
 في جنوبي ألمانيا .
- (٣) هوفغارتن : حديقة عامة في منشن .
- (٤) هذا الشطر أثبتته ألبوت باللغة الألمانية . ليوانية : مقاطعة على بحر البلطيق كانت متنازعة
 بين ألمانيا والروسية من الناحية القومية .
- (٥) أرشيدوق : لقب ابن امبراطور النمسا .
- (٦) الزحلوقة (بضم الزاي) - : مركبة على قضبان (لا على دوايب) للسير على السطح
 (راجع المعجم الوسيط ١ : ٣٩٢) .

راجع فن الشعر ، ص ١١٣ . وقد تناولت أنا هذا النص اتفاقاً من
جريدة « النهار » (بيروت ١٨ / ٦ / ١٩٧٨ م ، ص ٧) من مقال كتبه
محمود شريتح : (مطلع القسم الثاني من القصيدة : وعُنوانه الصغير :
لُعبة شطرنج) :

الكرسي الذي جلست عليه مثله كالعرش اللامع

ألقى وجهه على الرخام حيث الزجاج

وهو يرتقي حاملات تنمقها دوالٍ مثمرة

من خللها يبرز « كيوييد » مذهب

(وآخر أخفى عينيه خلف جناحه)

ضاعف لهيب شمعدان ذي سبع شعب

عاكساً النور على الطاولة كما

هب تآلق جواهرها للملاقات

من علب دمقسية تزخر بفيض وافر

في قوارير عاجية ذات زجاج موشح

أطلقت عطورها المركبة العجيبة

على شكل مرهم أو سفوف أو سائل — بما عكر وكدر

وأغرق الجواس في العير ثم حركها النسيم

الذي أنعش بهويه من النافذة تلك العطور الصاعدة

فسمن لهيب الشمع المتناول

ثم أطاح دخانه نحو السقف

مثيراً الأشكال على البقف المقيب

أخشاب بحرية ضخمة مطعنة بالنحاس

الذي توهج أخضر وبرتقالياً ويوطرها الحجر الملون
وفي ضوئها الحزين مسيح دلفين مقوش
وفوق رفّ الموقد العتيق اعتلت صورة
فكأن نافذة ما كشفت عن مشهد خمائلي ،
صورة تحول فيلوملا لما اغتصبت عنوة
على يدّي الملك البربري ، إلا أن العنديل
ملاً الصحارى شدّوا بصوته المقدس
وهي ما زالت تصرخ : « جك ، جك »

على مسمع الآذان الوسخة
وما زالت الدنيا تتعقب خطوتها
كما ظهرت على الخائط شواهد تاريخية خوت
تنطبق بقصصها ، أشكال عذقة .

متكئة ، مشرّبة ، فتحيل الغرفة سكوناً (انتهى المقول) .

لقد كان عمود شريط متحرراً قليلاً في الثقل أو كثيراً . ولا عجب
في ذلك . إذا كان الشعر المألوف المنطقي الوقور يعنيا أحياناً على النقل ، فما
بالك بشيء يسمى شعراً حديثاً خاصته الأولى فيقدان المنطق وفقدان الوقار ؟
وهذا الشعر المرموز يفتنه كل قارئ على وجه يتضح للالك القارئ .

وهنا موضع ملاحظة واحدة :

إن عمود شريط قد ثقل مطلع القصيدة من شعر أليوت (ولم يُشر
إلى طبعه الديوان التي أخذ منها قطعه المتقولة ، ولا مجموع الأشعار الذي
أخذ منه) . ثم إنه ثقل الحواشي من كتاب مستقل هو : « دليل الطالب
إلى أشعار مختارة » (لتألفها) تي . أس . أليوت ، ولم يذكر ذلك أيضاً . إن

إعمال الإشارة إلى مصدر هذه الملاحظات الدقيقة ربّما أوهم القارىء العاديّ أنّ هذه الملاحظات الدقيقة لمحمود شريّح نفسه .

والقطعة السابقة نقلها الدكتور احسان عباس لما نقل كتاب « مقال في طبيعة الشعر » ، تأليف ف. أ. مائيسن (نشرته المكتبة العصرية في بيروت وصيدا بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، نيويورك) ١٩٦٥ م .

وفيما يلي ذلك المقطع من شعر أليوت (مقال في طبيعة الشعر ١٧٨ -

١٧٩) :

والكرسيّ الذي كانت تجلس عليه ، كأنه عرش مثاليّ .

يتوهج فوق الرخام ، حيث المرأة . . .

التي تحفها أطر منقشة بعساليج كرمة ذات قطوف

وقد تبلّج منها كوييلون ذهبيّ محملاً

(بينا واحد آخر قد أخفى عينيه وراء جناحه)

فضاعف الشعل المنبئة من شمعدان ذي سبع شعل

وعكس النور فوق المائدة ، حين

امتدّ لألاء جواهرها ليلاقيّة .

وقد انسكب من علب ساتانية ثراً غزيراً .

وفي قوارير من عاج وزجاج ملوّن

لم تُفدّم "بمدايات" ، تتضوع عطورها الغريبة المركّبة

لترجّة أو ذريّة أو سائلة - تضطرب ، وتختلط ،

فتفرّق الحواسّ في العير ، وأثّارها الهواء

الليل الهابّ من النافذة ، فصعدت طعمة أخرى

لألسنة الشموع الطويلة

وطرحت دختها في طسوت
 عرسكة الصورة في السقف المائل كالصندوق
 وكان خشب البحر الضخم المطعم بالنحاس
 يحترق بلونين أخضر وبرتقالي ، وقد أطره الحجر الماؤون ،
 وفي ذلك الضوء المكتتب كان يسبح دلقين منحوت. (انتهى المنقول).

كنت أودّ أن أقولَ هذا المقطع نفسه - لا لأنني أدعي نفوذاً أعمقَ
 في شعر أليوت ولا براعةَ أعظمَ في نقل الشعر ، بل لأدلّ القارئ على أن
 نقلَ الشعر من لغة إلى لغة يتلون بحال الناقل ساعة نقله . ولو أن هذه
 القطعة نقلتها عشرة ناقلين أو خمسين ناقلاً لكان لنا منها عشرة نقول
 مختلفات أو خمسين نقلاً مختلفة .

. . .

ولد عزرا باوند في بلدة هايلى ميسن ولاية ايداهو (في الولايات
 المتحدة الاميركية) في ٣٠ / ١ / ١٨٨٥م . درس الأدب في جامعة
 بنسلفانيا (في بلدة فيلادلفيا في الولايات المتحدة) وتوفّر على دراسة اللغات
 الرومانسية (المتحدرة من اللاتينية) وعلى دراسة آدابها كاللغة البروفنسالية
 (لغة جنوبي فرنسة في العصور الوسطى) والفرنسية والاطالية ، ثمّ درس
 أيضاً الانكلوساكسونية والصينية . ولا شك في أن شعره ينكشف عن البراعة
 في عدد كبير من اللغات .

وبعد أن علّم عزرا باوند بضعة أشهر في ولاية ألتديانا (الولايات
 المتحدة) انتقل إلى أوروبا ، إلى ايطالية في الأغلب . ثمّ سكن في لندن
 (١٩٠٩ - ١٩١٨) ثمّ انتقل إلى باريس وسكنها قليلاً (١٩١٩ - ١٩٢١).

وبعد ذلك استقرّ في رابالو (في ايطالية) بضعة وعشرين عاماً (١٩٢٢ - ١٩٤٥). وكان عزرا باوند في أثناء ذلك داعية للنظام الفاشي (لنظام موسيليني) في إذاعات موجهة إلى الولايات المتحدة . فلما احتلّ الحلفاء ايطالية بعد الحرب العالمية الثانية ألقى الأمير كيون القبض على عزرا وسجنوه حيناً (١٩٤٥ - ١٩٤٨) في البندقية (ايطالية) ثمّ نقلوه عام ١٩٤٨ إلى الولايات المتحدة حيث ظلّ معتقلاً عشرة أعوام ، فعاد بعد ذلك (١٩٥٨ م) إلى ايطالية .

ومن مراجعة الموسوعات يتّضح أن عزرا باوند كان لا يزال إلى نحو عام ١٩٧٢ على قيد الحياة .

نشر عزرا باوند أولى مجموعاته الشعرية عام ١٩٠٨ في البندقية (ليطالية) . وبعد مدة سيرة انتقل إلى لندن ثمّ جعل يرسل مجلة « شعر » (في شيكاغو - الولايات المتحدة) ثمّ « المجلة الصغيرة » (نيويورك) ، وهي أيضاً مجلة أدبية .

أما أشهر منظوماته فالقصيدة الطويلة التي سمّاها « كانتوس » (من الاسبانية : أغان) . وقد قال الذين يدّعون أنّهم يفهمون شعر عزرا أن هذه القصيدة الطويلة تضمّ التاريخ منذ جاهلية اليونان وجاهلية الصين إلى أيامنا الحاضرة . ومع أن بين يديّ الآن الجزء الأخير من « أغاني » عزرا باوند (الأغاني ٩٦ - ١٠٩) ، فإنّني لم أدرك أين التاريخ فيها ، سوى أسماء أشخاص وأسماء بلدان وأسماء مدارك وأسماء حركات وأسماء خرافات مشوّرة بالفاظ من اللغات المختلفة في خلال تراكيب يقال فيها أنّها انكليزية . ولا أريد أن أصبّر أنا حكماً على عزرا باوند وشعره ، ولكنني سأنسخ لك من مجموعته الأخيرة (أغان ، لندن ١٩٦٠) صفحة واحدة (الأغنية ١٠٨ ، ص ١١٨) :

Sylla 9 (ratio 9), Caesar 12

and stayed there till the fall of Byzantium.

"The signal was given by Mr Marble"

(a modest name from some angles)

"Not read except by title", Mr Carlyle:

"This coil of Geryon" (Djerion) said Mr Carlyle,

in Congress,

who later went to the Treasury,

New fronds,

novelle piante

新

what ax for clearing?

親

ch'in¹

旦

tan⁶

親

ch'in¹

οἶνος αἰθίοψ the gloss, probably,

not the colour. So hath Sibilla a boken ysette

as the lacquer in sunlight ἀλιπόρφυρος

& shall we say; russet-gold.

That this colour exists in the air

not flame, not carmine, οἷχαβο, les xaladines

lit by the torch-flare,

& from the nature the sign,

as the small lions beside San Marco. Out of ling

the benevolence

靈

Kuanon, by the golden rail,

Nile διπνέτος the flames gleam in the air

and, in the air ἀίσουσιν

Bernice, late for a constellation, mythopoeia persisting.

أنا أقف على نفسي بأنني لم أفهم شيئاً مما أراد عزرا باوند أن يقوله ،
فمن فهم منه شيئاً فليصدق به علي وعلى أمثالي . ولعل الذين لا يعرفون
الانكليزية والفرنسية واللاتينية والأسبانية والإيطالية (وهي اللغات الموجودة
في هذا النص) يربطون أن يعرفوا شيئاً من ذلك موضوعاً بالحروف العربية .

من أجل ذلك نظمت المقاطع التالية على الأسلوب الذي اتبعه عزرا باوند
وأدخلت فيها عدداً من الألفاظ ومن التراكيب والتعابير والأشطر من لغات
غير عربية وحصرت هذه كلها بين أهلة كبار . وكذلك جرت على
أن تكون تلك الألفاظ والتعابير قريبة المجرى من الوزن العربي أو
الأوزان العربية التي بنيت المقاطع التالية عليها . وسأذكر في الحواشي معاني
تلك الألفاظ والتعابير :

كم أنت ، يا (مون) ^(١) ،

ملاك من (رير) ^(٢) .

تقول (للداما) : (آتانا وا هانا) ^(٣) ،

ليلاً و (منيانا) ^(٤) ،

(كوير) (أو موير) ^(٥) .

• • •

(١) مون (انكليزية) = القمر .

(٢) رير (فرنسية) : ضحك .

(٣) داما (رومانية : فرنسية وإيطالية) من النصور الوسطى (استعملها أسامة بن منقذ

(ت : ٨٤٠ هـ - ١١٨٨ م) في أثناء الحروب الصليبية ، ومعناها : سيدة ، زوجة . -

آتانا وا هانا (يابانية) : أنت (للإثني) زهرة .

(٤) منيانا (إسبانية) : صباغ .

(٥) كوير ، موير (فرنسيان) : الركض ، الموت .

والخقل فيه (بُور) ، أعني به الفلاح^(١) ،

وليس ضد الخصب في شهرنا المجنون ؛

أو سبعة وربعاً تنام في بكين^(٢) :

(شونحو لالوهو ، غلوزيا آذيوس)^(٣) .

• • •

(أثاناي) (عريانه)^(٤)

تلقي على (زيوس) ثوباً من القوى^(٥) .

ينام أفلاطون بمنطق فوضى^(٦) .

يا ويح رسطاليس من عقله الموزون^(٧) .

يقول أحمسو : ذا زور وذا (يورا)^(٨) .

• • •

(١) بور (هولندية) : فلاح .

(٢) بكين : عاصمة الصين .

(٣) شونحو لالوهو (سريانية) : سبحانه الله . - غلوزيا آذيوس (مخططة : لاتينية ،

إيطالية ، إسبانية) : المجد لله .

(٤) أثاناي (يونانية) : آثينة (مدينة ، عاصمة اليونان) وآله الحكمة عند اليونان .

(٥) زيوس : كبير آلهة اليونان .

(٦) أفلاطون (ت ٣٤٧ ق . م) : فيلسوف يوناني اشتهر بخياله الرحيب وباتسلسل المنطقي

في نقاشه مع أساقفته (ونهم سقراط) وتلاميذه (ونهم أرسطو) . ويجب التقسيم الجامع

(الذي يتناول تصنيف كل شيء بالاضافة إلى كل شيء آخر) .

(٧) أرسطو ، أرسطوطاليس (ت ٣٢٢ ق . م) : أكبر الفلاسفة باطلاق . وكان ابن رشد

يسميه «العقل» وقد اشتهر بوضعه «علم المنطق» وبتفريع العلوم : علم الحيوان ، علم

النفس ، علم الطبيعة ، علم ما وراء الطبيعة ، الخ .

(٨) أحمسو : كاتب وحاسب مصري قديم (نحو ٢٠٠٠ ق . م) . - يورا (لاتينية) حق .

وحيثَ ضَجَّ الصَّمْتُ واستعلنَ الكَبْتُ^(١) ،

(أونْدَ نِشْتَس تسو زوخن)^(٢) .

(آف آلا كرفتر)^(٣) ،

يا بابُ ، لا ترضعْ .

واستهزأ الكونفو بقيمة الألب^(٤) :

(تشينغ كاي جو)^(٥)

(هاو دو يو دو)^(٦)

يا (مِسْتِر براونُ)^(٧) ؟

• • •

(كارلو موري نليزولا)^(٨)

قبلَ أن يُولدَ في الأرض أبوه ،

مثلَ هُلَا الشَّعرِ لا يُثَقِّلُ من بحري إلى بحري بعيد ،

(١) ضج : صياح من خوف . استعلن : ظهر ، وضع . الكبت : حبس الغضب أو الشهوة .

(٢) أونْدَشْتَس الخ (اللاتية) : لا (أقصد) البحث عن شيء ، لا فائدة من الجدل .

(٣) آف آلا كرفتر (فروجية) : بجميع أنواع القوى (بجميع الوسائل) .

(٤) الكونفو : نهر في أواسط إفريقية . الألب : جبال كثيرة . العلو : في جنوب غربي أوروبا .

(٥) تشينغ الخ (صينية) : نور ، يتشر ، فراش .

(٦) هاو دو يو يو (إنكليزية) : كيف حاله ؟ .

(٧) مِسْتِر (سيد) براون (اسم لرجل) .

(٨) كارلو موري نليزولا (إيطالية) : كارلو مات في الجزيرة .

وإذا المستعبدُ المظلومُ بالقيد سعيدٌ ،

ليس يلدي ما يُلَاقِي ،

لا ولا ماذا يُريدُ .

أينَ من يُشكِرُ أن السادةَ الأغرارَ في الأرض عبيدُ ؟

. . .

(تازة بتازه ، نو بنو) ^(١)

خمرأ سَكَك أبو نواسٍ مِثْلَهَا ^(٢)

كاللَّبِ يُولَدُ في حشاهُ أَرَبُ ،

أو مِثْلَمَا صَحَبَ الْهَلَالَ الْعَلْبُ .

. . .

(نَهْ استيورسن ؟ نَهْ استيورسن) ؟ ^(٣)

(هيج) أنا (بَر) أي شيء (استمنم) ^(٤)

أَنْتَ صاروخُ إلى الحائط يمضي في سنين

وَأَبْنُ .

والعيون

~~~~~

(١) تازة بتازه نو بنو ( فارسية ) : شطر من الشعر ( اسقي خمرأ ) طازجة وجديدة ( شيئاً

بعد شيء مرة بعد مرة ) .

(٢) أبو نواس ( ت ١٩٩ هـ ) : شاعر الخمر عُزِيزٌ منازخ في الأدب العربي وفي غيره .

(٣) نه استيورسن ؟ ( تركية ) : ماذا تريد ؟ .

(٤) هيج بر في استمنم ( تركية ) : لا أريد شيئاً .



في الظلام  
خمس ليرات بها لا تشتري إلا السلام<sup>(١)</sup> .

• • •

والقلَمُ في القلب<sup>(٢)</sup>

ميزانُه أخرس .

وعينه طرشاء وأذنه عمياء .

لكنه يمشي

كالبرق بالعكاز .

والحية الرقطاء .

تفتت بالجوع لترضع الأبطال . ( انتهت القصيدة ) .

وقد حاولت جاهداً ومخلصاً أن تأتي قصيدتي خاوية ( ليس فيها معنى متصل بأخيه ) ، كما يفعل عزرا باوند ، فلم أستطع . وكما أن المجنون لا يمكن أن يعود عاقلاً ، فليس من عاقل في الأرض يستطيع ، أو يتمنى ، أن يكون غير عاقل .

• • •

ولعزرا باوند مجاميع من الشعر والنثر ، منها : برسوني ( أشخاص ، ١٩٤٩ ) ، وهي مجموع مقاطع قصار . ثم له « العروش » ( ١٩٥٩ ) ، وله أيضاً ثلاثة مجلدات كونفوشية ( أشياء صينية ) ( ١٩٥١ - ١٩٥٤ ) ، و« تقول » ( أشعار منقولة من لغات أخرى ) ( ١٩٥٣ ) .

وكذلك له في النثر مقالات أدبية ( ١٩٥٤ ) و« مراسلات عزرا باونده » ( ١٩٥٠ ) ثم « أثر » ( مقالة في المال والتاريخ ) ( ١٩٦٠ ) .

---

(١) ليرة : قطعة من العملة ( إيطالية ، تركية ، إلخ ) .

(٢) القلم : شريط من شمع تؤخذ عليه الصور أو الكلمات .

## الذكر الأسفل عندنا

كان للشعر الحرّ في الغرب ذروة متطرقة . وكذلك انحدر ذلك الشعر عندنا إلى درك أسفل في الفكر وفي اللغة ثم — قبل كل شيء آخر — في الأخلاق ، ولا غرور ، فإن المقصود الأول بتشويه الفن والأدب إتلاف الأخلاق ، فإن الأخلاق إذا تليفت هان على صانعي ذلك التكيف أن يستعينوا الذين سقطوا غريسة له .

ولدعاة الشعر الحديث كذلك مسلك في الأوزان لا أراه قوياً ولا سليماً ( فالأوزان من باب الرياضيات ، والرياضيات قواعد لا تحلّ بغيرها <sup>(١)</sup> ولا تحلّ بنفسها ) . ولكني لا أرى أن أبسط شيئاً من مسلكهم ذلك هنا — فقد منسست ذلك في مكان آخر مساً خفيفاً <sup>(٢)</sup> — لئلا يطول الكلام ثم يخرج إلى جدل لا فائدة منه .  
غير أن هنالك ملاحظة واحدة :

- 
- (١) لا تحل بغيرها : لا تصح إذا نحن طبقنا عليها قواعد أخرى ( إذا طبقنا عل الرياضيات قواعد التاريخ أو السياسة . إذا أردنا أن نبرهن ، في الهندسة ، على أن زاوية ما مثلا زاوية قائمة : انقراجها تسعون درجة ) فيجب أن نصل إلى ذلك ببرهاني (تحليلي) (متعيني) بحسب بنهيات الهندسة . ولا يجوز أن نقول « قسناها بالمسطرة — أو قال فلان إنها زاوية قائمة » .  
(٢) راجع ، فوق ، ص

طبعث « دار العودة » ، في بيروت ، ديوان بلر شاكر السيّاب في مجلّتين ( بيروت ١٩٧١ و ١٩٧٤م) . وقدّم للعزّين بدراسة أدبية للجزء الأول وترجمة للسيّاب في الجزء الثاني ( والمنطق يقضي أن تكون الترجمة في الجزء الأول ) ناجي علّوش . ويبدو أن ناجي علّوش قد تولّى نسخ ديوان السيّاب وترتيبه والإشراف على طبعه .

للسيّاب في ثورة الرابع عشر من رَمَضَانَ من سنة ١٣٨٢ ( ١٩٦٣ / ٢ / ٨ م ) قصيدة ذكّر فيها عبد الكريم قاسم <sup>(١)</sup> ( ٥٨٤ : ٢ ) في بيت أثبتّه الواقف على طبع الديوان كما يلي :

وسدّ من التهريج أعلاه قاسم وما كان كاسمه فهو يشطر ،  
ثم جعل لهذا البيت حاشية هي : « لا يستقيم الوزن في هذا الشطر »  
( الثاني ) .

الأمر هنا أيسر من أن يُدخَلَ الرُعب على قلب أحد . هنالك خطأ في النسخ أو في الطبع سقطت به لفظة « إلا » . فالشطر ، إذن :

وما كان إلا كاسمه فهو يشطر ، . . . . .

أي يقطعُ الأشياءَ شطرين ( نصفين ) . وكان الواقف على طبع الديوان لم يسمَحْ جمالَ عبد الناصر خمسين مرةً يذكُرُ « قاسم العراق » .

من أجل ذلك لا أرى لدعاة الشعر الحديث عُدراً في التكلّم في الأوزان . الوزن ، كما ذكرتُ من قبلُ ، حسابٌ إمّا أن يكون صحيحاً أو لا يكون صحيحاً . وقد يعجّبُ دعاةُ الشعر الحديث إذا قلتُ لهم :

---

(١) الأنصح أن نقول : قصيدة ذكر الشاعر فيها عبد الكريم قاسم ( بدلا من « عبد » التي هي مفعول به ) . وفي إعراب الاسماء أوجه كثيرة . . . . .

إنَّ كلَّ كلامٍ موزونٌ ثمَّ ذو نَعَمَاتٍ ، مثلاً : لو لو لو لو - جلي على  
على على - قال قال قال قال - يكون يكون يكون يكون . إنَّ هؤلاء  
يخلطون بين الوزن واللحن . الوزنُ هو تقديرُ لفظِ الكلمة . واللحنُ  
هو اتساقُ الكلماتِ الموزونة على ترتيبٍ معين . فإذا اختلفَ الترتيبُ اختلفَ  
اللحنُ ( فيقبَحُ في السمع وفي النوق ) ولكن لا يَختلُ الوزن .

إذا نحن جمَعنا خمسةً وعشرينَ إلى سَبْعَةٍ عَشَرَ فكان المجموع  
سِتَّةً وأربعينَ ، فإنَّ السلسلةَ الرياضِيَّةَ تَختلُّ في المنطق والعقل ، ولكن  
العَدَدَينِ خمسةً وعشرينَ ثمَّ سَبْعَةً عَشَرَ يَقيانِ موزونين ، بالنظرِ  
إليهما نَفْسِيَّهما . وكذلك الشعر .

لخيل حايي مقطوعة ( نهر الرماد ، ص ٤٤ ) غَوَانُهَا « جحيم بارد »  
- أخذتها اتفاقاً ولم أتعمد البحث عنها - منها ( وترتيب ألفاظها له ) :

ليتي ما زلت في الشارع أصطاد الذباب

أنا والأعشى المغني والكلاب

وطوافي بزوايا الليل

بالخانات من باب لباب

أتصدى للذئب اللرب ...

ماذا ؟ ليتي ما زلت حرباً للذئب

وعلى حشرة الأتقاض في صلبي ،

على الكهف الخراب ( انتهى الاستشهاد ) .

لن أتعرض للمعاني الفوضي ، فإنما همي النظم وحده . هذه  
المقطوعة من بحر الرَّمَلِ المجزوء ( أو غير المجزوء ، إذا أراد شاعرُها ) .  
وترتيبها في الشعر المألوف كما يلي ( على شكلين ) :

... (أ) لِنَنْظُرْ إلى هذه القطعة أولاً على أنها موشحة (مختلفة عدد الضاعيل في الأشرطة ، ولكنها مفتحة) . وعدد الضاعيل يدل عليه رقم محصور بين هلالين بعد كل شطر :

ليتني ما زلت في الشارع أصطاد الذباب. (٤)

أنا والأعمى المغني والكلاب (٣)

وطوافي بزوايا الليل بالخانات من باب لباب (٥)

أتصدى للذباب اللرب ماذا ليتني ما زلت ذرباً للذباب (٦)

وعلى حشرجة الانقاص في صدري على الكهف الخراب (٥)

(ب) ثم لِنَنْظُرْ إليها على أنها من مجزوء الرمل مُصَدَّةٌ ولكن من غير تفتية :

ليتني ما زلت في الشا رع أصطيد الذباب

أنا والأعمى المغني و (كلابي) وطوافي

بزوايا الليل بالخانات من باب لباب

أتصدى للذباب اللرب ماذا ليتني ما

زلت ذرباً للذباب وعلى حشرجة الآن

قماض في صدري على الكهف الخراب (والبياب) .

ليس في هذه القطعة وزن جديد. إنه الوزن القديم المألوف، ولكن الشاعر لم يهأ أن يكون البيت في قطعه وحدة المعنى، تسهلاً على نفسه في جعل ألفاظه أكثر سعة للمعاني . وقد كان الوشاحون في الاندلس قد فعلوا أكثر من ذلك : . نَوَّعُوا الأَشْطُرَّ والقوافي معاً ولم يلتزموا في الموشحة

الواحدة بحراً واحداً . ولا اعتراض على هؤلاء الوشاحين في هذا العمل ولا على أولئك الشعراء الحديثين .

وقد أجزتُ لنفسي أن أبدلَ ( في قطعة خليل حاوي ) « كلابي » بالكلاب إقامة هنا للوزن ، لانتقال الكلمة من العروض أو من الضرب - آخر تفعيل في الشطر - إلى صلبٍ انشطر ، ثم أضمتُ « والياب » حتى يتم البيتُ المجزوء .

وبدر شاكر السياب يستحق هنا كلمة :

هو بدر بن شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق . وكان مرزوق هذا حفيد رجل عرف بلقب « السياب » . ومولد بدر كان عام ١٩٢٦ في جيكور ، وهي قرية صغيرة جنوب البصرة ( العراق ) .

وفي عام ١٩٣٢ توفيت والدته بدر . ثم إن والده تزوج ، عام ١٩٣٥ ، وأنشأ بيتاً جديداً مستقلاً ، فبقي بدر في بيت جدته .

وكان بدر قد بدأ دراسته في قرية مجاورة لجيكور تدعى باب سليمان ( إذ لم يكن في جيكور مدرسة ) ثم انتقل إلى بلدة أبي الخصيب حيث أتم دراسته الابتدائية ، عام ١٩٣٨ . أما دراسته الثانوية فكانت في البصرة . وبعد أن أتم دراسته الثانوية ، عام ١٩٤٢ ، صعد إلى بغداد ، عام ١٩٤٣ : ودخل دار المعلمين العالية وتخرج فيها عام ١٩٤٨ .

وحياة بدر شاكر السياب كانت على غاية من الاضطراب في كل شيء . كان فكره مشتتاً بين الاتجاه الشيوعي والاتجاه القومي . ويبدو أنه قد عمل مع الشيوعيين مدة لأن أحواله المادية كانت سيئة جداً . كان قد جهد كثيراً حتى استطاع أن يجد عملاً يعيش منه . وكان مرتبه في أول الأمر ضئيلاً . ثم إنه كان يفصل من عمله مرة بعد مرة كما كان - لانهامه

بالشيوعية والقيام مع القائمين بالمظاهرات ومع الدعاة إلى الاضراب - يعتقد حيناً بعد حين .

وفي عام ١٩٥٢ أصبح مقامه في العراق مستحيلاً فهرب إلى إيران ، ثم هرب من إيران إلى الكويت ، فلم يُجده ذلك كله نفعاً . فعاد إلى العراق ليخفف من نشاطه السياسي الشيوعي - إذ كانت العاطفة القومية عليه دائماً أغلب إلى درجة أثارت عليه حقد الجادّين في الطريق الشيوعي .

وتزوج بدر شاكر السياب في عام ١٩٥٥ . ولكنّ زواجه هذا زاد مشاكله المالية ولم يبه اطمئناناً نفسياً . برغم أنه رزق نسلًا .

وكان بدر شاكر السياب يحمل في جسمه مرضاً مجهولاً ولكنه خطير . فلما اشتدّ مرضه ، عام ١٩٦٠ ، أصابه شلل مخيف أفقده القدرة على المشي والسلطة على الافرازين اللطيف والغليظ . ويبدو أنه كان مدمناً للخمر ، ولعله كان أيضاً مدمناً لمادة مخدرة ، فإنّ من المخدرات ما يحدث شللاً عصبياً وعضلياً كالذي وُصف من حال بدر شاكر السياب . ومع أنه تنقل بين المستشفيات طلباً للشفاء في بيروت ولندن وباريس والكويت ، فإنّ حاله لم تزد إلاّ سوءاً ، جسدياً ونفسياً .

وكانت وفاته في المستشفى الأميري في الكويت ، في ١٩٦٤/١٢/٢٤ ، فحملت جثته إلى قريته جيكور ودفنت فيها .

وبرغم السنوات القليلة التي عاشها بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤م) وبرغم الأحوال القاسية التي عاش فيها ، فإنه نظم شعراً كثيراً رائعاً . إنه كان شاعراً مطبوعاً برغم ما كان يقصده أحياناً من العمل في الشعر الذي أراد أن يفرق فيه عمود الشعر العربي المألوف .

كانت لغته صحيحة سليمة وتراكيبه واضحة متينة : فهو يمتلك ناصية اللغة العربية في التعبير . ثمّ هو حسن الذوق في الصناعة ( في استخدام أوجه

البلاغة). وما دام بلن شاكر السيّاب قد عيّن ، في بعض أدوار حياته ، ملترساً للغة الانكليزية فيجب أن تكون لغته الانكليزية على شيء من الصحة ، مع العلم بأن اللغة الأجنبية لم تكن في البلاد العربية ، في عشر الثلاثين وعشر الأربعين من هذا القرن ، وخصوصاً في العراق وفلسطين ، غالبية على لسان العرب المسلمين أو على تفكيرهم .

ومع أن معظم الشعر في ديوان « السيّاب » يدور على نفسه ومرضه ، فإنّ القارئ المتقّب يدرك أن بلن شاكر السيّاب كان يتمتع بثقافة عامّة يستطيع أن يدخل معارفها المفردة في شعره . ولي في شعره الحديث خاصّة ملاحظتان . أولى تينك الملاحظتين أن السيّاب لا يشترك الشعراء الحديثين في أخيلتهم المتنافرة وتراكيبيهم المعقّدة . إنّ السيّاب كان رحيب الخيال ولكنه لم يخرج في مطارح تخياله إلى ما وراء نطاق المنطق . وكان إذا استعان بالخرافات القديمة أو بالإشارات إلى التوراة أتى من ذلك كلّهُ بالحد الأدنى . وثانية الملاحظتين مشتقة من الأولى ، وهي أن النهج الذي اختطه السيّاب في نظمه الحديث ( الاقتصاد البالغ في مسّ الخصائص التي يظنّها دعاء الشعر الحديث عمدة براعتهم ) كان ابتكاراً من عند نفسه ولم يكن تأثراً بالنماذج التي قرأها في الأدب الأجنبي الحديث . إنّ تفكير السيّاب في شعره متّصل متّسق ، وليس فيه كثرة التناول للمعاني من كلّ مكان حتّى يضيّع القارئ فيما يقرأ ، كما نجد عند أليوت . أحياناً وعند عزرا باوند دائماً .

من أجل ذلك كلّهُ أستطيع أن أقول أن الشعر الذي يمكن أن يسمّى حديثاً عند السيّاب كان في الأكثر في ترتيب الأشرطة ، وكان في الأقل متعلقاً بالعناء للوزن العربي وبالعناء للتراكيب العربية ولطريقة التفكير الانساني المتسق .

إذا قبلنا أن يكون مولد السيّاب في عام ١٩٢٦ . فيكون شعره قد جاد قبل أن يبلغ هو العشرين من العمر — وذلك في العادة مستبعد — كما تدل



عليه قصيدة « المنديل الأصفر » (١٦٦: ٢) وتاريخها في الديوان ١٩٤٤/٣/٢٤ :

أندري ، وقد أومأت للصنّاخ : أزاهير قطن بذاك البطّاخ -  
سكارى من الطلّ صفر الثياب هفا كلّ طير لها بالجنّاح -  
بأنّ الليالي ستختارهنّ ليصبحن منديل شحود رداح .  
يتيه . وحقّ له ، بالشحوب على حمرة في شفاء الملاح .  
في هذا الطور الباكر غلب على السيّاب نفس بشار بن برد ( مشى  
الموت للأعداء حمراً سيّابته ، ١٠٩: ٢ ) ، وهذا طبعاً من قول بشار :  
بعثنا لهم موت الفجاءة ، إنّنا بنو الموت خفّاق علينا سيّابته  
( والسيّبة : العلم أو الراية ) .

وهناك وجه من الاتجاه الحديث في الشعر ( الايغال في الاستعارات ) .  
في قصيدة ذات المنديل الأحمر ، قال السيّاب ( ١٩٤٤ / ١ / ٣١ ) يخاطب  
لبية ذات المنديل الأحمر ويشير الى الجدول ( ١٤٩: ٢ ) :

يمرّ به القلب مرّ الغريب ويهفو له الحب والمأمل .  
بأفياحه تحلم الذكريات ويشدو الخيال ويترسل ....  
فللموج ممّا رأى هيزة يحار لها الشاطئ المحمل  
وسرحت عينيّ في مقلتين يسدّد سهمهما الجدول .  
( ولعلّ المنديلين الاصفّر ثم الأحمر كناية عن فتاة واحدة ) .

وظلّ السيّاب إلى آخر عشر الأربعين من هذا القرن ( وقد ذرّفت  
سنّه على الخامسة والعشرين ) يستحقّ قريحته أحياناً بالاتكاء على قصائد  
المشاهير من الشعراء ، قال السيّاب قصيدة مطلعها : ( ٤٧١ : ٢ ) :

سل الميناء لو سمع الخطابا . . فروى غلّة الصادي جوابا .  
 ولا ريب في أن السيّاب قال هذه القصيدة وهو يذكر قول شوقي :  
 أنادي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أجابا .  
 وقد كان شوقي قد اتكأ في قصيدته هذه على جرير بن عطية الأموي :  
 أقلّي اللوم ، عاذل ، والعنابا ، وقولي إن أصبت : لقد أصابا .  
 وفي أواخر عشر الأربعين أيضاً كان السيّاب قد استوى شاعراً فحلاً  
 ومال ، في الوقت نفسه ، إلى مجازاة دعاة الشعر الحديث في ترتيب أشطر  
 القصيدة في نسق متفاوت . فمن ذلك قوله قصيداً ( ١ : ٦ ) :

الخان بالشهوات مصطخب      حتى يكاد بهن ينهارُ .  
 وكأنّ مصباحيه من ضرج      كئان مدّهما لي العار :  
 كئان ؟ بل ثغران قد صبغا      بدم تدفق منه تيار :  
 كأسان ملوئهما طلى عصرت      من مهجتين رماهما الحب ،  
 أو غلبان عليهما مزق      حمراء ترعسم أنها قلب .

ومن قوله من شبه الموشح ( ١ : ٢٠ ) :

الليل ، والسوق القديم  
 خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين  
 وخطى الغريب وما تبثّ الريح من نغم حزين  
 في ذلك الليل اليهم .  
 الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،  
 والنور تعصره المصاييح الخزافي في شحوب ،

— مثل الضباب على الطريق —

من كلّ حانوت حقيق ،

بين الوجوه الشاحبات ، كأنّه نغم يلوب

في ذلك السوق القديم .

وفيما يلي قصيدة تامة عنوانها « ليلة وداع » : إلى زوجتي الوفية ،  
مكانها وزمانها الكويت ٢١ / ٨ / ١٩٦٤ م نظمها قبل موته بأربعة أشهر  
وثلاثة أيام يكشف فيها عن شيء من الخلاف بينه وبين زوجته من أنها كانت  
كثيرة الغيرة ( الكره ) من انصرافه إلى غزله ، ومقرأ على نفسه بأنه كان  
يهوى بين الحين والحين أخريات ولكن لم يهون كما كان يهواها هي .  
ثمّ هو يعتذر من بعض سلوكه نحوها بعد عتاب يسير وأمل بأن شيئاً من  
الحب سيظلّ في قلبها نحوه . والقصيدة هي :

أوصدي الباب ، فدنيا لست فيها

ليس تستأهل من عيني نظره .

سوف تمضين وأبقى .. أي حسره ؟

أتمنى لك ألا تعرفيها ؟

آه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم

ميت الساقين محموم الجبين

تأكل الظلماء صيناي ومحسوها فمي

تائها في واحة خلف جدار من سنين

وأنين

مستطار اللب بين الأنجم .

• • •

في غد تخفين صفراء اليد  
 لا هوى أو مغم ، نحو العراق  
 ونحسين بأسلاك الفراق  
 شائكات حول سهل أجرد  
 مدها ذاك المدي ، ذاك الخليج  
 والصحاري والروابي والخلود  
 أي ريش من دموع أو تشيع  
 سوف يعطينا جناحين نرود  
 بهما أفق الدجى أو قبة الصبح البهيج  
 للتلاقي ؟  
 كل ما يربط فيما بيننا محض حنين واشتياق  
 ربما خالطه بعض النفاق  
 آه لو كنت ، كما كنت ، صريحه  
 لنفضنا من قرار القلب ما يحشو جروحه  
 ربما أبصرت بعض الحقد ، بعض السام  
 خصلة من شعر أخرى أو بقايا نغم  
 زرعتها في حياتي شاعره  
 لست أهواها كما أهواك يا أغلى دم ساقى دمي  
 إنتها ذكرى ولكنك غیری ثأره

من حياة عشتها قبل لقانا .

وهوى قبل هوانا .

أوصلي الباب . غداً تطويك عني طائره

غير حبّ سوف يبقى في دمانا .

ليست الصفحات القليلة الماضية دراسة لشعر السيّاب ، ولكنّ فيها محارلة لفهم تطوّر أسلوبه الشعري من حيث شكل القصيدة . إنّ السيّاب شاعر حديث إذا نحن اعتبرنا الحدّاث في الشعر شيئاً من الايغال في الاستعارات وطرق الموضوعات النائرة في العالم العربي ، وخصوصاً فيما يتعلّق بالحركات الشعبية . غير أنّ السيّاب لم يخرج في ذلك كلّهُ عن جزالة الألفاظ ومتانة التركيب وعن وضوح الغاية خاصّة في المعاني المفردة وعامة في المقاصد الفكرية .

وكذلك ظلّ السيّاب إلى آخر حياته ينظم قصيداً إلى جانب مقاطعه الطوال التي هي شبه الموشح . ولم يلجأ السيّاب إلى الخرافات القديمة إلاّ نادراً ، ولا أعلم أنّه خرج عن نطاق الأدب تجاه المثل العليا وتجاه المدارك الدينية ، وإن كنت لم أقرأ ديوان السيّاب كلمة كلمة ، كما هي عادتي في الدراسات الأدبية ، إذ إنّ غايي كانت إنشاء فصل قصير في نطاق ما أرى فيما يسمّى الشعر الحديث .

### صلاح عبد الصبور

نشر صلاح عبد الصبور ( الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف - القاهرة ١٩٧٠ ) ديواناً عنوانه « رحلة في الليل وقصائد أخرى » وجعل كل صفحة منه بالعربية إلى الجهة اليمنى ثمّ ما يقابلها بالإنكليزية على الصفحة اليسرى المقابلة . والمفروض أنّه هو الذي نقل شعره من العربية إلى الإنكليزية .

(أو من الانكليزية إلى العربية) . ولكنّ النقلَ لم يكن دائماً موفقاً برغم أن النصّ الانكليزيّ كان دائماً أكثرَ وضوحاً في التعبير . ولعلّ سبب ذلك أن بعضه منقولٌ فعلياً من الانكليزية المألوفة . وإذا لم يقبل القارئ أن أقول له إنّ في النقل ( الترجمة ) خطأ ، فيجب أن يقبل قولي إنّ فيه تصرفاً لا يجوز لمن ينقل شعراً نفسه بنفسه من لغة إلى لغة . على الصفحة الرابعة مثلاً أشطرٌ عربية هي ( ص ٤ ) :

الرخّ مات ، فاحترس ، الشاه مات .

لم ينجه التدبير ، لآتي لاعب خطير

.....

وفي فرائي الظنون ، لم تدع جفني ينام .....

ويجعل صلاحُ عبدُ الصبور على الصفحة المقابلة (ص ٥) النصّ الإنكليزيّ:

The castle is taken, — be careful. Checkmate!

The move did not save him, I am a dangerous player.

Thoughts will not let me sleep.

، لا يقال في لعبة الشطرنج « مات » إلا للملك ( لأنّ أخذَ الملك يُنهِي الدوْرَ أو اللعبة مهما يكن قد بقي على الرُقعة من الحجارة ) : وصلاح عبد الصبور لم يضع كلمة « مات » بالانكليزية مقابل كلمة « مات » بالعربية. ولكنه استعمل كلمة « أخذ » :

وحترس صلاح عبد الصبور على السجعة في الشطر التالي : تدبير

( خطوة ، منصوب ، عند اللاعبين ) ، ولكن نقلهما إلى الانكليزية : move

( حركة ) ، وكان الأصوب أن يقول في العربية « النقلة » ( نقلُ الحجرِ

من مربع في الرقعة إلى مربع آخر ) . ونقل كلمة « خطير » dangerous

و« الخطير » في اللغة العربية الشريف من الناس. والكلمة الانكليزية dangerous

لا صبيغة لها في العربية من « خطر » ، بل يقال « على خطر » ( قريب من الهلاك ) . أما الشطر الثالث فنقله صلاح عبد الصبور إلى الانكليزية « والأفكار لن تدعني أنام » ( وفي الأصل العربي : « والظنون في فراشي » لم تدع جفني ينام » ) .

ولصلاح عبد الصبور هذه القطعة<sup>٢</sup> أيضاً ( رحلة في الليل ، ص ٣٤ - ٣٦ ) :

ملاحنا يتتف شعر اللقن<sup>(١)</sup> في جنون

يدعو إليه الثقة المجنون أن يلين قلبه ، ولا يلين .

« ينشده أبناءه ، وأهله الأذنين ، والوسادة التي

يلوي عليها فخذ زوجه ، أولدها محمداً وأحمدًا (؟) وسيدًا وخضرة البكر التي لم يفتح حجابها إنس ولا شيطان » .

وله أيضاً ( رحلة في الليل ، ص ٧٢ - ٧٤ ) :

الأرض بغي طامث

ودماها تجمد في فخذيها السوداءوين

لن يظهرها حمل أو غسل

من ضاجعها ملعون

(١) اللقن ( يفتح ففتح أو يكرس فسكون ) : مجتمع اللحمين (يفتح اللام وسكون الحاء المهملة) في أسفل الوجه ، أو هو ( أي اللقن ) الجانب الأسفل من الوجه ( وجميعها أفتان وفتون ) . وقد استعملها صلاح عبد الصبور مرة ( ص ٤٤ ) ونقلها إلى الانكليزية **beard** (لمية) ثم نقلها مرة ثانية (ص ٥٦) **chin** ( وهذا صحيح لفظاً ، ولكنه عنى بها الشعر الثابت ) . ولا أدري إذا كان قد استعملها مراراً أخرى بمعاني مختلفة .

وفي شعر صلاح عبد الصبور الذي قرأته كثيرٌ من الخنا ( الأقوال القبيحة ) وكثير من المرأة على المثل العليا . وليس هذا بدعاً . يبدو أن هذا الشاعر أيضاً لا يختلف من أولئك الذين ضنّت عليهم الحياةُ بالاطمئنان النفسي وبالسُّمو الاجتماعي فأرادوا أن يُعزّوا أنفسهم بترين السقوط وبتدح الاضطراب وأن يخطّوا عبّزهم عن بلوغ الكرامة الإنسانية بشيعة الكرامة الانسانية .

لصلاح عبد الصبور قطعةٌ تتألف من ست مقطّعات ، وهي آخرُ قصائد ديوانه « رحلة في الليل » ، فيما يلي القِطْعُ الثلاثُ الأولى منها ( ص ١٧٠ - ١٧٢ ) :

لم آخذ الملك بحدّ السيف ، بل ورثته  
عن جدّي السابع والعشرين ( إن كان الزنا  
لم يتخلّل في جلورنا  
لكنتي أشبهه في صورة أبدعها رسّامه  
رسّامه ... كان عشيق الملكة )

• • •

قصر أبي في غابة التنين  
يضج بالمتناقضين والمحارين والمودّين  
من بينهم مودّبي الأمين « جورجياس »  
وكان لوطياً مسيحياً<sup>(١)</sup>

• • •

هل ماء النهر هو النهر ؟<sup>(٢)</sup>

(١) في النسخ الإنكليزي :

He was a Christian fairy = كان جنياً ( أو جنّة ) مسيحياً ( أو مسيحية ) .  
(٢) في الأشطر الثلاثة من هذا المقطع الثالث تصرف في التعبير عند النقل إلى الإنكليزية جعلها أوضح في اللغة الإنكليزية منها في الأصل العربي .



سقراط .. بحقّ حين تجرّع كأس السمّ وما فرّ  
الميت ، يحسّ دعاء الأهل إذا ما أودع في القبر ؟  
المرأة فغّ منصوب ، واحفظ وعطي  
إن جئتَ لديها  
لا تأمنها ، حتّى لو جعلت فرش منامك  
نهدبها أو فخلبها

— وله هذه القطعة المتأخرة في الزمن ( العربي — الكويت ، العدد  
٢٣٩ ، شوال ١٣٩٨ هـ — تشرين الأول — أكتوبر ١٩٧٨ ، ص ١٢ ) ،  
ولذلك يجب أن تكون جديدة ومن النهج الذي يُصير عليه صلاح  
عبد الصبور . قال :

كانت تدعوني بالرجل الرمي  
وأناديها بالسيّلة الخضراء  
وتلاقينا في زمني الشفقيّ  
وتنادينا في مرح طفلي  
وتعارفنا في استحياء  
ونحسّ كل منا مبهوراً لون الآخر  
ونقاسنا الأسماء  
ونفرقنا .....  
لا تسألني . ماذا يحدث للأشياء  
إذ تصدّع ؟

أو للأصدقاء

إذا تهوى في الصوت المفزع ؟

لكنني أذكر أنا ذات مساء

كنا قد خادعنا منجل حصائد الموت

غافلنا صبيحة ديك الوقت

وطبعنا فوق جدار الليل

تخطيطاً يشبه ظلتينا . لونين مزيجين

مسكويين على طرف وساد متجعّد

منهارين على مسند مقعد

ها أنت تراني

أعنتي هذي اللوحة في أيامي الجرداء

وأنادمها حين يغيب الندماء

• • •

أفرغ للوحة كاما .. أرجوك

هنا : اجمال القصّة

## خصائص مرمومة

إنّ الخصائص التي يزعمها دعاة الشعر الحديث ابتكاراً من عند أنفسهم ، كانت معروفةً كلّها في الشعر المألوف . ولكن ما ذنب الشعر المألوف إذا كان هؤلاء الدعاة لا يعرفون تلك الخصائص .

— التجربة الشخصية عندهم هي العنصر الشخصي عندنا ( والعنصر أهمّ من التجربة ، لأنّ العناصر في الطبيعة وفي السلوك الانساني أصيلة ، أمّا التجربة فهي في الأكثر عارضة ) .

— والكلمات الجديدة عندهم هي الألفاظ المولدة عندنا ( حينما ينشأ في الفكر مدرك جديد ، وحينما يبدو في الطبيعة أو في المجتمع مظهر جديد ، فإنّ ذلك المدرك وهذا المظهر يحتاجان إلى لفظ جديد للتعبير عنهما . من أجل ذلك كانت الألفاظ في العصر العباسي أكثر عدداً من الألفاظ في العصر الجاهلي ، لا لأنّ أبا نواس وابن الرومي والمتنبي أرادوا ذلك ، بل لأنهم احتاجوا إلى ذلك ) .

— والموضوعات الجديدة عندهم هي الأغراض الجديدة عندنا . لم يقل أحد من عقلاء الجنس البشري إنّ العصور المتعاقبة لم تُعان مشاكلَ جديدةً في كلّ يوم . ولم يقل أحد من الناس إنّ جميع مشاكل الدنيا تعالج بطريقة واحدة لا ثاني لها . من أجل ذلك كانت الفنون ( أنواع الشعر ) في العصر

العباسي ثم في العصر الحديث أكثر عدداً وأوسع مدى مما كانت في جاهلية العرب وفي جاهلية اليونان أيضاً .

— والتحرّر من الأوزان عندهم هو التوشيح عندنا — مع فارق بسيط :  
أنهم يخرجون من نظام إلى فوضى ( وان ادعى نفر منهم غير ذلك ) ،  
بينما الوشاح يخرج من نظام إلى نظام .

— والتحرّر من القافية هو التسميط والتخميس والتوشيح أيضاً عندنا ،  
وهو اللجوء إلى تنوع القوافي في القصيدة ولكن على نظام ، بينما هذا التنوع  
عندهم قائم على عجز في ضبط قواعد القول .

وهناك فوارق كثيرة لا حصر لها ، ولكن دعني أذكر شيئاً واحداً  
هو قلة التأدّب في القول : إنه عملة عند كثيرين منهم ، وهو عارض عند  
نفر من شعرائنا في كل عصر . ولقد قال أبو نواس عن بعض شعره إنه  
لم يرضه ، ولقد قاله في فترة من فترات شبابه ثم لم يجعله في ديوانه . وقلة  
التأدّب هذه تأتي من قلة الفهم للمدارك الفكرية والمدارك الاجتماعية معاً .  
من ذلك مثلاً أن لبدر شاكر السيّاب ( ١٩٢٦ - ١٩٦٤م ) قصيدة عنوانها  
« المغرب العربي » يقول فيها :

فنحن جميعنا أموات

أنا ومحمد والله .

من الناس من يمدح هذه القصيدة — يزعم فيها قوة وجراءة — ولا أرى  
فيها سوى الصُراخ والقفعة وهذه القفحة التي تنكشف عن جهل . أظنهم  
أعجبوا بأن قال السيّاب عن الله إنه مات . أليست كلّ الديانات الوثنية ،  
منذ أيام « إيزيس وأوزيرس » في مصر القديمة ومنذ أيام السومريين  
والكنعانيين في شرقي البحر الأبيض المتوسط ومنذ أيام كرشنا في الهند  
يقولون عن الله إنه يموت ؟ ألعنه قد جاءهم خبر جملة من قول نيتشه في

كتابه « زرادشت » حينما مرَّ زرادشت بشيخٍ فانَّ يركع في غابة ويرفع يديه إلى ما فوق رأسه . سأل زرادشت هذا الشيخ : « وما تفعل ، يا صاحبي ؟ » فردَّ ذلك الشيخ على سؤال زرادشت بقوله : « أنا أدعو الله . » فتابع زرادشت سيره وهو يقول ( إشفاقاً على هذا الشيخ ) : ألم يعلم أنَّ الله ( أي إلهه ) قد مات . ومعنى قول نيتشه أنَّ الرجل الذي يترك العمل والفكر ثمَّ يطلبُ من الله أن يفعل له كلَّ شيء لا يدري معنى الألوهية .

وتكثرُ الممارك الوثنية ( الكلام على الآلهة وعلى الأساطير والنخرافات ) كثرةً تكاد تكون قاعدة أو كثرةً هي القاعدة . ولا ريبَ في أنَّ هذه الممارك الوثنية من أثر الاتجاه الشيوعي البارز في الشعر الحديث هذا . ثمَّ هي من أثر تفهقر العقل الإنساني إلى أطواره التي كانت له في البداءة ، يومَ كان الفكرُ الإنساني عاجزاً عن الإحاطة بمظاهر الوجود الفكرية والمادية ، فأطلق الانسان الأول لخياله العنانَ في تفسير تلك المظاهر . فعلى الممارك الفكرية تعليلاً ناقصاً لما قاس الألوهية — مثلاً — على حياته هو فتخيُّلُ إلهٍ يولد ويتزوج ويرزقُ أولاداً ثمَّ يغاضبه أولاده فيعاقبهم أو يسرونه فيكافئهم . وينشُبُ إلهُ الإنسان القديم الحرب ، فيما بينهم فيتنصرون بعضهم على بعض . وآلهةُ الانسان القديم يلعبون ويسكرون ويزور بعضهم بعضاً ويتحدى بعضهم بعضاً : قال أحدُ آلهة الشماليين لزميل له كان ضيفاً عليه ، وقد قدَّم إليه ماءً في كأس : أتستطيع أن تشربَ هذا الماء الذي في هذه الكأس ؟

وشرب الآلهة الزميلُ الضيف من تلك الكأس حتى ظنَّ أنه قد أفرغها ثمَّ أرادَ أن يردَّها إلى زميله . ولكنَّ دهشته كانت عظيمةً لما رآها ملأته . ردَّ الكأس إلى فمِه . وعَبَّ منها عبّاً شديداً ، ولما شَمِعَ أن بطنه قد امتلأ ماءً رفعَ الكأس عن فمِه فإذا هي لا تزال ملأته .

عندئذ قال الالهُ المُضَيِّفُ لِلإلهِ الضيف : لا تعجبْ ، فلقد خدعتك .  
إنّ هذه الكأسُ مُتَّصِلَةٌ بِالبحرِ بِأَنْيُوبٍ .

بعدَ هذه الملاحظاتِ الضروريةِ والتي هي شِبْهُ المُقدِّمةِ سأُرجِعُ إلى  
دراسة الشعر الحديث بالاستناد إلى دراساتٍ نَفَرٍ من الأدباء ، ولن تكونَ  
هذه الدراسةُ إِلَّا للمَعْلَمِ الواضحة .

ويقولون إنهم يَسْخُطُونَ في الشعر — في الموضوعات وفي التفاعيل وفي  
اللغة ألفاظاً وأسلوباً وفي الروح الشعري ( والروح مذكور ) — طَرُقاً جديدة .  
وكلّ ما زَعَمُوهُ جيداً لهم كان نَقَصاً من شعراء العربية قد لَهَوْا به زَمَناً ثم  
لم يَرْضَوْا أن يَنْسَبُوهُ إلى أَنْفُسِهِمْ إِلَّا على أَنَّهُ دَوْرُ كان لهم ثم مرّ .

أراد أبو نواس مرة أن يتنامى أن البيت وحدة المعنى فقال ( وسأثبت  
الآيات على الطريق الحديثة ) :

الحمد لله

لأنّي

على حداثة سنّي

فقت المحيّن طرّاً

ببعض ما شاع عني .

فكيف لو عليم الناسُ

ما تغيب منّي ؟

وأراد جماعةٌ من المحدثين ( العباسيين ) التلاعبَ بِوَحْدَةِ البيتِ  
وبالقفية أيضاً ، فروى المَعَرِّي ( الفصول والغايات ، القاهرة ١٩٧٧ م ،  
ص ٢٥٨ ) أبياتاً هي :

أبا بكر ، لقد جاءك ——— لك من يحيى بن منصور  
 ر الكاس ، فخذها من ——— صيرفا غير ممزوجة  
 جة . جنبك الله ——— ، أبا بكر ، من سوء .

القافية هنا هي الواو ( وليست في الحقيقة قافية ) . والآيات الثلاثة  
 لا وحدة للمعنى فيها . وسأسردها بحسب الترتيب الحديث فيما يلي :

أبا بكر ،

لقد جاءك من يحيى بن منصور الكأس .

فخذها منه صيرفاً غير ممزوجة .

جنبك الله ،

أبا بكر ،

من سوء .

وأما تضمين أقوال مختلفة في الشعر الحديث كالذي يُكثِرُ منه تي .  
 أس . أليوت وعزرا باوند ، وقد جئتُ به ، فانه وردَ عند العرب للتملح  
 مرةً بعد مرة . وسأكتفي من نماذجه برسالة لبديع الزمان الهمداني نفسه  
 كتبتَ بها إلى أبي بكر الخوارزمي : ( والكلام المحصور بين أهلة  
 كبار مقتبس ) .

أنا لقرب الأستاذ

— أطل الله بقاءه —

( كما طرب النشوان مالت به الخمر ) ،

ومن الارتياح للقاءه

( كما انتفض المصفور بثلثه القطر ) ،

وَمِنْ الْأَمْتَاجِ بَوْلَانَهُ .

( كَمَا تَحَفَّتِ الصَّهْبَاءُ وَالْبَارِدُ الْعَذْبُ ) ،

وَمِنْ الْإِبْتِهَاجِ بِرَأَاهُ

( كَمَا اهْتَرَتْ تَحْتَ الْبَارِحِ الْغُصْنُ الرُّطْبُ ) .

فَكَيْفَ تَشَاطُ الْأَسْتَاذُ

لصديقٍ طوى إليه ما بين قَصَبَتَيِ الْعِرَاقِ وَخُرَّاسَانَ ،

بَلْ مَا بَيْنَ عَتَبَتَيِ نَيْسَابُورَ وَجُرْجَانَ ؟

وَكَيْفَ اهْتَازَهُ لَضَيْفٌ فِي بُرْدَةٍ جَمَالِ

وَجِلْنَةُ حَمَالِ ؟

( رَثَ الشَّمَالِ مِنْهُجِ الْأَثْوَابِ ،

بَكَرَتْ عَلَيْهِ مَغِيرَةُ الْأَعْرَابِ ) .

وَهُوَ

— أَيْدَهُ اللَّهُ —

وَلِيَّ لِنَعَامِهِ بِإِنْفَازِ غُلَامِهِ

إِلَى مُسْتَقَرِّي

لَأَفْضِيَ إِلَيْهِ بِسِرِّي ،

إِنْ شَاءَ اللَّهُ تَعَالَى .



## خاتمة

يبدو أن التربية الأولى التي عرَفْتُها في بيتنا وفي المدرسة دَفَعَتْني إلى أن أرى الحياة مسنٍ جانِبِها الرصين : إن جَدِّي لأبي عبد الرحمن (ت ١٩١٧ م) علَّمَنِي الصلاةَ وقِراءة القرآن والسباحة وشراء الأغراض من السوق . وعمِّي حسن (ت ١٩٦٦ م) كان يُشْرِفُ على مراجعة دروسي في البيت . وعمِّي حسين (ت ١٩٣٦ م) دَلَّنِي على حُسن القيام على المال وعلَّمَنِي أن القاعدة الأولى في الاقتصاد أن يُنْفِقَ الإنسان حيث تدعو الحاجةُ من غير نظرٍ إلى مقدار المبلغ المدفوع . أمّا ما لا حاجةَ إليه فلا يجوزُ للإنسان العاقل أن يَفْتَنِيه ولو كان بأبْخَسِ الأثمان . واليه يَرْجِعُ الفضلُ في إرشادي إلى الأصدقاء وغير الأصدقاء من الناس . أمّا والذي عبدُ الله (ت ١٩٤٦ م) فهو الذي فَتَحَ عَيْنِي على الحياة الاجتماعية الصحيحة بطريقة عملية . معه حضُرتُ حفلات التمثيل الأولى ، ومعه أيضاً حضُرتُ شيئاً من مراتب الرقص العربي . ومن طريقه عَقَدْتُ عِداً من الصداقات : كنت أَلْتَمِ نَعْمَةً نَقَرَأ من أصدقائه ، فَمَجَرَى الأمر بطريقة طَبيعية على أن ألقى أبناء هؤلاء الأصدقاء . ولما ذُكِرْتُ في بيتنا في عام (١٩٣٤ م) ، أنْتِي أريدُ أن أذهبَ إلى أورُوبةَ لمتابعة دراسي العالية ، انْهَمَرَتِ اللُموغُ من عَيْتِي والذي لَأَنَها تَذَكَّرْتُ أن أربعةً من

لِاخْوَتِهَا قَدْ ذَهَبُوا إِلَى الْبِرَازِيلِ ثُمَّ لَمْ يَعُدَّ أَحَدٌ مِنْهُمْ إِلَى بَيْرُوتَ . أَمَّا  
وَالِدِي - وَكَانَ يَعْرِفُ أَوْرُوبَةَ - فَقَالَ لِي :

- أَنَا أَتَمَنَّى لَكَ التَّوْفِيقَ - لِأَنَّ الْإِزْدِيَادَ مِنَ الْعِلْمِ ضَرْوَرِي الْيَوْمَ أَكْثَرَ  
مِنْ ذِي قَبْلٍ . لَقَدْ قَالَ ذَلِكَ وَوَجْهُهُ يَتَهَلَّلُ مُرُوراً .

وَعَرَفْتُ فِي الْمَدَارِسِ الْإِبْتِدَائِيَّةِ وَالْمَدَارِسِ الثَّانَوِيَّةِ أَسَاتِلَةً كَانِ الْجِدَّةَ  
فِي الْحَيَاةِ مِنْهَا لَمْ . وَكَانَ بَعْضُهُمْ يُبَالِغُ فِي الْجِدَّةِ فِي الْحَيَاةِ وَفِي طَلَبِ  
حَقَائِقِهَا لَا مَظَاهِرَهَا - وَفِيهِمُ الْعَرَبُ وَغَيْرُ الْعَرَبِ : مِنْهُمْ الْعَرَبِيُّ وَالرَّكِّي  
وَالْهِنْدِيُّ وَالْفَرَنْسِيُّ وَالْإِنْكِلِيزِيُّ وَالْأَمِيرِكِيُّ وَالسُّوَيْسِيُّ - وَقَدْ اتَّفَقَ أَنْ  
يَكُونَ مُعْظَمُهُمْ مِمَّنْ لَا يَهْتَمُّونَ بِأَنَاقَةِ ثِيَابِهِمْ . فَطَبِعَتْ هَذِهِ الظَّاهِرَةُ فِي  
نَفْسِي إِلَى الْيَوْمِ . الْغَايَةُ مِنَ الثَّوْبِ - عِنْدَ الْعُقَلَاءِ - أَنْ يَكُونَ مُقْبِداً مَرِيحاً ،  
وَشَرْطُهُ أَنْ يَكُونَ مُحْتَرِماً نَظِيفاً . أَمَّا مَا كَانَ بِحَسَبِ الزَّيِّ الْأَخِيرِ الْوَارِدِ  
مِنْ بَارِيْسَ أَوْ رُومَا : عَرِيضاً عِنْدَ الْأَكْثَافِ ضَيْقاً عِنْدَ الْخَصْرِ وَاسِعاً عِنْدَ  
الْقَدَمَيْنِ فَوْقَ قَمِيصٍ عَلَيْهِ حَرْفٌ مَقْلُوبٌ وَلَهُ عَقْدَةٌ عَرِيضَةٌ بِأَمْضَاءِ فُلَانٍ  
أَوْ فُلَانٍ ، فَذَلِكَ مَا لَمْ أَعْهَدْ مِثْلَهُ فِي مُعْظَمِ أَسَاتِلَتِي . وَلَقَدْ كَانَ أَسَدُ رَسْمِ  
وَلُؤَيْسِ مَاسِينِيُونٍ وَإِتْيَانِ لَيْفِي بَرْوَفْنَسَالٍ مِنْ ذَوِي الْأَنَاقَةِ وَلَكِنْ عَلَى النَّهْجِ  
الْكَلَّاسِيكِيِّ . وَأَمَّا الدُّكْتُورُ فِيلِيْبُ حَتِّي وَوَلِيْمُ مَارْسِيَهْ وَيُوسُفُ هَلْ فَقَدْ  
ثَبَّتُوا فِي نَفْسِي تِلْكَ الظَّاهِرَةَ الْأُولَى . وَكَانَ أَثَرُ هَؤُلَاءِ فِي نَفْسِي أَبْلَغَ مِنْ  
أَثَرِ أَوْلَئِكَ .

وَمُنْذُ طِفْلُوتِي الْأُولَى كَرِهْتُ التَّمثِيلَ الْمَزَلِّيَّ عَامَةً . بِدَأُ هَذَا الْكِرْهَ  
فِي ، فِي نَحْوِ عَامِ ١٩٢٠ أَوْ ١٩٢١ م ، لَمَّا حَضَرْتُ رَوَايَةَ لِكَشْكَشِ بِهِ أَوْ  
كَشْكَشِ بِلْكَ ( نَجِيبُ الْيَاسِ الرِّبَّانِي ) . فِي هَذِهِ الرَوَايَةِ مَشْهُدٌ يَقِفُ فِيهِ  
كَشْكَشُ بَيْنَ بَعْضِ مُمَثِّلَاتٍ وَفِي يَدِهِ عَصَاً مَسْطُوحَةً تُشَبِّهُ مِسْطَرَةً  
التَّلَامِيذِ . وَفِي أَثْنَاءِ حَدِيثِ ضَاحِكٍ ضَرَبَ كَشْكَشُ لِحَدَى الْمُمَثِّلَاتِ بِتِلْكَ

العصا على قفائها ثمّ لَحَسَ العَصَا . وَضَجَّتِ القَاعَةُ بِالضَّحْكِ وَالتَّصْفِيقِ .  
ولكن تلك الحركة القبيحة - في مبادئ تربيتي - صَدَمَتْنِي صَدْمَةً عَنِيفَةً .

ومنذ ذلك الطور الباكر أيضاً بدأت أَحْضَرُ روايات جورج أبيض  
وأمثالها . ثمّ حَضَرَتْ رواية أو اثنتين من الروايات التي ألَّفَهَا سعيد تقي  
الدين للتمثيل في الجامعة الأميركية في بيروت ، كما حضرتُ بعد ذلك عدداً  
من روايات يوسف وهبي . وفي الروايات الجديدة أيضاً كانت نفسي  
تَتَنَفَّرُ من المشاهد الدراماتيكية العنيفة ، وخصوصاً في المواقف التي تُشِيرُ  
إِلَى الحَزَنِ العميق أو تستهين بالكرامة الانسانية .

كانت رواية « لولا المحامي » لسعيد تقي الدين تمثل على مسرح  
وست هول ( الجامعة الأميركية ، بيروت ) وفيها - فيما أعتقد - المشهد  
الذي يقتضي قُبلةً عارضة . وكان الممثلان اللذان يقومان بدورَي الرجل  
والمرأة في هذا المشهد « تلميذين » في صفتنا ... فلما وصل المشهد إلى  
« حركة القُبلة » نَسِيَ الذي يمثلُ دورَ الرجل منهما موقفه على المسرح  
فطال موقفه ذلك بِضَعِّ ثَوَانٍ ظَنَنَّا التَّنْظَارَةَ مَاعَات . وشعرتُ إدارة  
الجامعة من جراء ذلك في ذلك الحين ( عام ١٩٢٦ م ) بِحَرَجٍ شديد . ولقد  
كان في هذا أيضاً صدمةٌ لي ولنفرٍ كثيرين من التلاميذ في أيامي .

وفي السينما أيضاً كنتُ أحبُّ حضورَ الأفلامِ التاريخيةِ والأفلامِ التي  
تدور في المناظر الطبيعية من عالمِ النبات وعالمِ الحيوان ، تلك الأفلامُ التي  
تُتيح للإنسان معرفةً واسعةً في مدى يسيرٍ من الزمن وتَعْرِضُ عليه اختباراً  
لا يستطيع هو أن يحصلَ عليه إلاّ بعدَ الجُهودِ الكثيرة . وفي أوروبا  
( في ألمانيا وفرنسا ) كنتُ أَحْضَرُ التمثيلَ من نوع الأوبرا ونوع التمثيل  
الجديد وما يُشَبِّهُهُمَا من الأفلامِ .

واشتهر في عَشْرِ السَّنِينَ من هذا القرنِ في بيروت مُثْمَلٌ هَزَلِيٌّ  
حَقَّقَ نِجَاحاً واسعاً وسريعاً في أعوامٍ يسيرة . وأبدى أولادي مرةً رَغْبَةً

في حضور إحدى رواياته ( وكان مولد أكبرهم في عام ١٩٤٤ م - تلك هي العادة في بيتنا ، كما كانت في أيام طفولتي ، لا يصدر أحد في البيت إلا عن رأي الجميع ) . شجعتهم على الحضور وأبدت لهم عذري . وذهب أولادي الخمسة مع السيدة والديهم وحضروا رواية مشهورة لللك الممثل . ولكن لا أذكر أن أحدا منهم حضر رواية ثانية لللك الممثل الهزلي فيما بعد .

ومن المشاهد الهزلية التي لم أنفِر منها ( ولكن لم أتعلق بها أيضاً ) أفلامٌ تشارلي تشابلن وأدوارُ بشاره واكيم . كانت أدوارُ بشاره واكيم عارضةً في الروايات الجدية ولم يكن فيها امتهانٌ للكرامة الإنسانية ، بل كانت تمحّل العِظةَ والعبرةَ من غيرِ تعمل ، ولم يكن في تمثيله تكلفٌ ظاهر . وأشدُّ الهزل حراً ( إذا نحن حاولنا أسلوبَ الجاحظ في التعبير ) ما جرى مجرى الجِدِّ حتى لَيَظُنُّهُ الرجلُ العاديُّ جِداً . وأما تشارلي تشابلن فالأسلوب عنده هزليٌّ ، وأما الموضوعُ فهو الجِدِّ لا خلاف في ذلك .

ولعلَّكَ تعجبُ إذا قلتُ لك إن التمثيلَ الهزليَّ « الأصيل » ( وكذلك الرسمُ الهزليُّ - الكاريكاتوري « الأصيل » ) أصعبُ من التمثيلِ الجدي ( ومن الرسمِ الجديِّ أيضاً ) ، إذا نحن نظرنا في ذلك إلى التعريف الذي وضعه الجاحظ . أمَّا التمثيلُ الرخيصُ والرسمُ الرخيصُ فبإمكان كل إنسان أن يأتي بمثله ، إذا كان هو يَضَعُ القواعدَ لنفسه وحدها ثمَّ يَسْلُكُ بحسبِ تلك القواعدِ التي وَضَعَهَا . وضعَ بيكاسو مثلاً قواعدَ شخصيّةٍ للرسمِ التكميبيِّ ثمَّ نَقَدَ أشياءَ من ذلك الرسمِ : فَمِنَ المعقول أن تكونَ رُسُومه مقبولةٌ بحسبِ القواعدِ التي وضعها هو لموضوع اختاره هو . إذا نحن عدَدنا العيُون اليابانية مثلاً لجمال العيون ، أصبحَ الجمالُ مقصوراً على أهلِ اليابان ( أهلِ جَنُوبِي اليابان ) وبطلَ أن يكونَ في الإغريق والرومان والجرمان والعربِ جمالٌ .

وننتقل في التمثيل من الرواية والممثلين إلى النظارة . لا شك في أن الخاصة من الناس ، من العلماء والأدباء والمتقنين بالفنون ، أكثر ميلاً إلى التمثيل الجليدي . أما العامة من الفلاحين والعبيال ومن الذين لم يتسح لهم حظ واف من التثقيف فانهم أكثر ميلاً إلى التمثيل الهزلي الخفيف الذي يعتمدُ ظاهراً الحركات والقريب من الكلمات ( ولو لم تكن معانيها واضحة في ذهن السامع ) .

من أجل هذا فسه كان الإغريق ( اليونان القدماء ) يجعلون التمثيل الجليدي ( المأساة ) قبل الظهور بحضره المتوفون الذين يعملون التصرف بوقتهم من الأغنياء وكبراء القوم . أما التمثيل الهزلي فكان يُقام بعد الظهور حينما تكون النفوس قد ملّت العمل المُجهد وأصبحت بحاجة إلى شيء من الترويح عن النفس أو حينما يكون أصحاب الأعمال المقروضة قد أنجزوا أعمالهم . وأدل من هذا كله على الفرق بين الذين يحضرون التمثيل الجليدي والذين يحضرون التمثيل الهزلي في الإغريق أنفسهم أن ممثلي الرواية الجليدية ( المأساة ) كانوا يلبسون أقنعة بشر . أما ممثلو الرواية الهزلية ( الملهة ) فكانوا يلبسون أقنعة على أشكال الحيوان من الماعز والطير والضفادع وما شابهها . وكانت تغلب على تلك الملامح ( الروايات الهزلية ) روح شعبية من الغناء المريح وكثرة الإشارات الجنسية والفكاهات العامة المُبتدلة مع الإلماح إلى الشائعات الرائجة ومع النقد اللاذع الذي يتناول ذوي المقام السيامي والاجتماعي من أولئك الذين يتحدث عنهم الناس عادة .

. . .

وننتقل الآن إلى الشعر الذي هو موضوع هذا الكتاب .  
والشعر نشاط ذهني لم يكن خاصاً بالعرب ولا بالإغريق ولا بالأميركيين

ولا بالهنود : إنه فنّ إنسانيّ كالرسم أو كالتنحوت أو كالاقتصاد أو كالمهندسة  
أو كالرقص والغناء أو هو هما سواء بسواء . الدائرةُ في الهندسة دائرةٌ ،  
والمثلثُ المتساوي الساقين في الهندسة مثلثٌ متساوي الساقين . فإذا اتفق  
لزيد من الناس أن رسمَ شجرةٍ دائرةٍ ثم زعمَ - أو زعمَ أحدٌ له -  
أن ما رسمه كان مثلثاً متساوي الساقين أو كان دائرةً ، فنحن حينئذٍ  
لا نسمي الزاعم مهندساً ولا نسمي الزاعمَ لغيره عالماً بالهندسة .

هنالك هندسةٌ ، وليس هنالك هندسة حرة - بلا قواعد .

هنالك كيمياءٌ ، وليس هنالك كيمياء حرة - بلا قوانين .

هنالك منطقٌ ، وليس هنالك منطق حر - بلا قيود .

هنالك مُلكٌ وسُلطانٌ ، ولكن ليس هنالك مُلكٌ وسُلطان حرّان

- بلا حدود .

وكذلك كان عند العرب :

• شعرٌ هو قصيدةٌ

• وشعر هو رَجَزٌ

• وشعر هو مَوْشَح

• وشعر هو دوبيت

والعُملَاء من الجنس البشري العربي يقولون « قصيدةٌ » . ولم أسمِعْ  
أنا في حياتي عاقلاً قال : هذه قصيدةٌ شعرٍ ، أو سيَلُقي علينا فلانٌ  
قصيدةً شعريةً .

وكذلك عند العرب :

• نثرٌ مسجوعٌ ( منذ الجاهلية )

• وثَر مُطْلَقٌ ( منذ الجاهلية )

• وَخُطْبٌ ( منذ الجاهلية )

• وَأَمثالٌ ( منذ الجاهلية ) .

وكللك عند العرب : رسالة ومقال ومَنَامة وعِظَة ووصية ( منذ الجاهلية ) . ولم يَقُلْ أحدٌ منهم رسالةً شِعْريةً . ولكن لَمَّا أَلِفَ العربُ في العصر العباسي أن يرسل الشعراء بالشعر ، كما اتفق لأبي فراس الحمداني ، لم يَسَمَّ العربُ ما يتبادلُه الشعراء بهذا المعنى « رسالةً مَشْهُورةً » أو « شعراً مرسولاً » ، أو رسالةً حُرَّةً بل سَمَّوهُ « إخوانيةً » .

أما أولئك الذين يُعلنون أنهم يريدون أن يزيدوا في ثروة الأدب العربي أشياء من الأدب الفرنجي - وهم في الحقيقة يريدون أن يشوهوا العقل العربي ، كما كان نَقَرَ في الغرب الافرنجي قد نجحوا في تشويه جانب من العقل الفرنجي - فإليهم أسوقُ هذه الحادثة الواقعة :

في أول زورتي إلى باريس ، أيامَ دراستي في ألمانيا ، ضمتي مجلس فيه - إلى جانب أهل المجلس - نفر من شبان الأدب . أخذَ اثنان من هؤلاء الشبان يتحاوران في أيهما أشعرُ : فيكتور هيجو الفرنسي أم غوته الألماني ؟ ولجَّ الجدالُ بينهما . عندئذٍ التفتَ أحدهما إليَّ يريدُ أن يستنصرني وقال :

- ما رأيك ؟

فسأله :

- وهل تعرفُ اللغةَ الألمانية ؟

قال :

- لا .

قُلْتُ :

— فَمِصِّمٌ تَمَحَوَّرَانِ ، إِذَنْ ؟

كلّ ما أرجوه من أنصار الشعر الحرّ وأنصار الشعر المثور وأنصار ما لا أدري اسماً له أن يوجدوا لما يتخيّلونه اسماً ، كما فعل العرب من قبل لما احتاجوا لوجوه نشاطهم الأدبي إلى أسماء دالة فقالوا : قصيد ورَجَزٌ وخُطْبَةٌ ورسالة ومَثَلٌ ومَقَالٌ ومَقَامَةٌ . فإذا كان أصحابنا من الناشئين في قوالب الأدب الإفرنجي — أستغفر الله ، بل في قوالب الدعوى الفرنجية — عاجزين عن الاسم فلأنهم يكونون حينئذٍ عن المُسمّى أشدَّ عاجزاً .

منذُ نشأتي الأولى لم أكن ميّالاً إلى التعبير الخيالي في شيء . وما حاجة من يملك القصور في وطنه إلى أن يبني قصراً في إسبانيا — كما يقولُ الفَرَنْسِيَّونَ في أمثالهم . ثم ما الضرورة التي تدعو من أنعم الله عليه بالسیر على الطريق اللاحِبِ ( الواضح ) إلى أن يسير في المُشْعَطَقَاتِ الضيّقة . والعرب قد قالوا في أمثالهم : عليك بالحادّة ( الطريق الأعظم ) ودع بُشَيَاتِ الطريق ( البُنيّة — بُنيّة الطريق : طريق صغير يتشعب من الحادة ) .

ولم أكن ميّالاً إلى الأدب الذي نشأ في المهجر الأميركي لسببين أساسيين :

أولُ ذينك السببَينِ : الأسلوب — في هذا النوع الجديد من الأدب ، من حيث الأسلوب ، ضعفٌ في التركيب وإهمال في تناول الألفاظ تسودها قوَضَى وعُمُوضٌ من التفكير والتعبير .

وثانيهما : قلّة الابتكار — إن كثيراً من الآراء والصوَر في شعر المهجر مأخوذة من شعراء عرب ومن شعراء غير عرب . قل لي ، إذن ، ما الذي يَحْمِلُنِي على قراءة أفكار مشوشة في تعابير ركيكة إذا كان



بإمكانني أن أقرأ هذه الافكار والصور نفسها صحيحة النسق في التركيب  
 المتين عند المتنبي والمعرّي ثم عند جلال الدين الرومي وحافظ شيرازي  
 (قَدَرُ الامكان) ثم عند شكسبير وتيسون وأدغر ألن بو وغوته ولامارتين  
 أو بودلير ؟ أنا أقرأ آثار هؤلاء فعلاً — والدليل على ذلك ما أذكره هنا —  
 ولكن ما الذي يَحْمِلُنِي على أن أدافع عن كل واحد من هؤلاء ، حقاً  
 أو باطلاً ، وعلى أن أقاتل عنه بسيفين ؟ ومع ذلك :

فأنا لم أقل : إن جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ليسا شاعرين .  
 أنا أردت أن أضعهما في مكانهما من تاريخ الأدب العربي مثلما أضع  
 امرأ القيس قبل عنترة وأضع جريراً فوق الأخطل وأضع أبا العتاهية  
 تحت أبي تمام والبحري ، وكما أجعل إسماعيل صبري في الأثر الاجتماعي  
 والأدبي بعد محمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي ،  
 وإن لم يكن أقل منهم في العبقرية الشعرية ، مع أنه فوقهم كلهم في  
 العنصر الوجداني .

### تعريض الشعراء للنقد قديماً وحديثاً :

• فضل الآمدي شعر البحري على شعر أبي تمام في كتاب كامل ،  
 فبقي أبو تمام حيث هو وبقي البحري حيث هو . وجئنا نحن اليوم  
 فوجدنا أن الآمدي لم يكن مُحْطاً في كل ما أراد أن يقولته . ولكن الآمدي  
 أخذ على أبي تمام أشياء نحن أيضاً نأخذها على أبي تمام ، ثم زين  
 أشياء للبحري نحن أيضاً نزينها له . ومع ذلك فانت لا تزال في مجال  
 الموازنة بين هذين الشاعرين نستشهد بأقوال الآمدي ، لأن الآمدي  
 قصده أن يرى في أبي تمام أشياء كما قصده أن يغمض عينه عن  
 أشياء .

• ولم يتعرض شاعر للهجّات في الشرق والغرب معاً - فيما أعتقد - كما تعرّض لها المتنبي . ونحن لا نعدّ كلّ الهجّات على المتنبي ظالمةً فللمتنبي - كما لكلّ شاعرٍ آخر - مساوئٌ في الشعر نخفّرها له ، ولكن لا نُسكّرها ، في جانبِ حسناته الكثيرة . ومع ذلك فإنّ التقدّر اللاذعَ لشعر المتنبي أفادته ولم يضرّ به ، لأنّ المتنبي نفسه شاعرٌ عظيم .

• وفي شعر شوقي هنأتُ أيضاً ، والذين أرادوا تحطيمَ شوقي كانوا كثيرين حتّى قال شوقي في رثائه لحافظ إبراهيم :

ما حطّموك ، وإنما بك حطّموا ؛ من ذا يحطّم رفرفَ الجوزاء ؟

وشوقي قصّد أن يقول : ما حطّموني في العلّا لكنهم ..... ومع ذلك فلم تسقطِ السماءُ على الأرض ولا قلّ مقدارُ شوقي في تاريخ الأدب .

وأنا أجبتُ أن أدرُسَ أدبَ المهجر الشماليّ بحسبِ مقاييسِ الأدبِ في اللغة العربية وغيرِ اللغة العربية أيضاً . فعَلْتُ ذلك منذُ زمنٍ قديمٍ ، قبلَ أن يموتَ جبرانُ . وردّتْ جريدةُ « الهدى » ( نيويورك ٢٨ / ٩ / ١٩٣١ م ) عليّ ردّاً أعرجَ . لعلّي لم أفِ جريدةَ « الهدى » حقّها لما قلتُ إنّ ردّها كان أعرجَ . أرجو أن تقرأ أنتِ الجُملةَ التاليةَ من ردّها ثمّ تجدِ كَلِمَةً صالحةً لوصفِ جريدةِ الهدى ولوصفِ ردّها . قال الذي ردّ عليّ في جريدةِ الهدى ما يلي بالحرف الواحد :

« وعلى ذِكْرِ لُبّانٍ نُحِبّ أن نُنبّهَ فيكّرَ صريحٍ » (١) إلى أن اللبنانيين هم غيرُ السوريين ... ( النقط من أصلِ المقال الذي تردّ به جريدة

(١) كنت أحياناً كثيرة أوقع عدداً من مقالاتي في الصحف باسم « صريح » أو « صريح النواحي »

الهدى عليّ) فمَنى يَعدِلُ المُعصَبونَ عن محاولةِ بَحْثنا حقوقنا السياسيّة جَرياً على هَضْمِهِمْ حقوقنا الأدبية .

فما شأنُ الدِّفاعِ عن شعرِ المهجرِ وعن جبرانَ خليلِ جبرانَ بقولِ جريدةِ الهدى : إنَّ اللبنانيينَ غيرُ السُّوريينَ ... - ومحاولةِ بَحْثِ هذا أو ذلكِ حقوقه السياسيّة ؟ ولما أرادتْ جريدةُ الهدى أنْ تدلِّيَ على عبقريةِ الأدباءِ من الشعراءِ والمُخطِّباءِ والصَّحافِيّينَ والفَنائيينَ في لُبنانٍ وسُوريّةِ وفِلَسطينَ ومِصرَ ( وهيَ التي سمَّتْ تلكَ الأقطارَ ) سرَّدَتْ على مسامعِ قُرَّائِها أكثرَ من خمسينَ اسماً ( عَدَدَتْ أنا من سرَّدَها واحداً وخمسينَ اسماً ) كلَّهم من النصارى - ماعداً فارسَ الشدياقِ ( ولم تَقُلْ الهدى : أحمدُ فارسُ الشدياقِ ) وأمينَ الرِّيحانيِّ ( وأولهما مُسلِّمٌ اهتدى إلى الاسلامِ وكان جميعُ نِتاجه الأدبيِّ من أثرِ الاسلامِ . وثانيهما مُسلِّمٌ بشهادةِ مجلَّةِ « المشرق » للأبائِ السُّوعِيّينَ في بيروت<sup>(١)</sup> ، وما عدا مَيَّ والشاعرَ القُرَوِيَّ رشيدَ سليمَ الخوري ( الله أعلمُ بِتَقَلُّبِيهما ) . ولما اضطُرَّتْ جريدةُ الهدى إلى ذِكرِ الأدباءِ المُسلمينَ من العَرَبِ قالتْ :

« وَلَيُجِزْ لنا ( صريح ) أنْ نُصَرِّحَ له بأننا نحنُ في المهجرِ لا نُبالي بِمِثْلِ تَصَوُّفِ عُمَرَ بنِ الفارِضِ ولا بِتَنَمُّقِ وَحَدائقِ الحَريريِّ القاتِمِ أَكثَرُهما على مبادئِ ساقطةٍ وتعاليمٍ فاسدةٍ ( الصَّفحةُ الرَّابِعةُ ، العمودُ الأوَّلُ ) :

الفرق بيني وبينَ جريدةِ الهدى ما يلي :

« قرأتُ مقالَ « الهدى » في خريفِ عامِ ١٩٣١ م وسكَّنتُ عليه

(١) في مجلَّةِ « المشرق » ( بيروت ) ، المجلدُ ٢١ ( عام ١٩٢٣ م ) على الصَّفحتين ( ٤٧٨ - ٤٧٩ ) ، أن أمينَ الرِّيحانيِّ اجتَمَعَ الاسلامَ وتسمَّى « محمد أمين الرِّيحاني » . ثم جِيعَ ذلكَ كلامُ نابِ عرفتِ مجلَّةُ المشرقُ بِمِثْلِهِ في مِثْلِ هذهِ الأَجْوالِ .

إلى اليوم (٢١ / ١١ / ١٩٧٨) سبعة<sup>١</sup> وأربعين عاماً حتى جاءت المناسبة<sup>٢</sup> لذكره (والذين يستطيعون هذا الصبر قليلون ، هم المؤمنون بالله والواقفون بالمستقبل وحدهم ) .

ومن الذين ردوا عليّ في شأن جبران نجلا عبد المسيح - وكان في صدر ردّها ( بالحرف الرقعي الكبير ) : « الدكتور فروخ يرشق بالحصى أقدام جبابرة الفن » - وكان مقالها مكتوباً في بلدة كفر مشكا وموزعاً في ١٠ / ٥ / ١٩٣٩ م .<sup>(١)</sup> ويكفي أن أورد هنا الجملة الأخيرة من مقالها هذا ( ويروى عن فيكتور هيغو أنّه قال : ليس من الضروري أن تلتهم البيضة كلّها حتى تعرف حالها ) . قالت نجلا عبد المسيح : « إنّ ما يكرهه الناس ، هذا الذنب الذي تكرهه الكلاب ، هو الفكر الحرّ من القيود والذي لا يعيد شيئاً » .

أنا واثق من أن الكاتبة الرادة لم تعرف أن في الأدب العربي كتاباً عنوانه : « فضل الكلاب على كثير ممّن لبس الثياب » لابن المرزبان<sup>٢</sup> الدميري البغدادي المتوفى سنة ٣٠٩ هـ ( ٩٢١ م ) .  
لنرجع مرة جديدة إلى الرياضيات :

إذا نحن قلنا : إنّ الخمسة أقلّ من العشرة فلا يجوز للخمسة أن تغضب ، كما أنّه ليس من الدّوق أن تفتخر العشرة فوق ما تستحقّ مكانتها . وإذا كان الانسان قصيراً ضئيل الجسم فليس لآلة التصوير ، إذا هي رسمته كما هو ، ذنب .

• • •

---

(١) إن الصديق الذي بحث إلى بالصفحات التي ردت فيه نجلا عبد المسيح عليّ قد قلع تلك الصفحات من مجلة صغيرة الصفحات ولم يذكر اسم تلك المجلة . ولا شك في أن هذه المجلة مجلة مسيحية فقد نشرت ( ص ٩ ) كلمة في « أعظم أثر تاريخي مسيحي » : قميص السيد المسيح في أرجانتايل بالفاظ لا يأتي بملها غير مسيحي .

وبما أن المشكلة قد أثبتت فيحسُن أن تُبسَّطَ بسطاً واضحاً، مادام حلّها حلاًّ أساسياً أو جيلرياً أو نهائياً غير مُمكنٍ .

أنا عمر فروخ المسلم أنظرُ إلى الثقافة من جانبيها الإنساني وأدركُ أن قوميّ المسلمين قد أدوا في تاريخ الحضارة قِسطاً عظيماً : ديناً ولُغةً وعِلماً وفلسفةً وسياسة . وأنا مُوقِنٌ أنّ المجدَ الذي بلغَ إليه العربُ بالإسلام هو مُجدُ أسلافي . فإذا سألتني اليوم عن جِنسي استغربت سؤالك .  
من كان أسلافي ؟

أهم من الفُرس لأنّ « فروخ » من اللفظ الفارسي « فرّخ » ( بضمّ الراء المشدّدة ) بمعنى السعيد ( وهو لقب فارسي معروف وشائع ) ؟ أم من نسل « عبد الله بن فروخ » وهو من رِوَاة الحديث ومن أهل الحجاز ؟ أنا من الذين يَرجِعون بأصولهم إلى المغرب لأنّ جدّتي لأُمّي من آل مَحْبُو ( ومحبو - بفتح الميم - أمير من أمراء بني مَرِين - بفتح الميم أيضاً من المغرب الأقصى ) ؟ أيرجِعُ نسبُ أسلافي إلى العرب أو إلى الترك أو إلى الفرس ؟ ما قيمة ذلك كلّهُ إذا كانت الانساب كلّها يجب أن تُرجعَ إلى آدم ؟ .

عفواً ، يا صاحبي ! أنا ثَمرة على غُصْنٍ من هذه الدوحة العظيمة التي تظللُ الأرض ويستظلّ بها مئاتُ الملايين في كلّ عصر من عصور التاريخ منذ أربعة عَشَرَ قرناً كوامل - وسيظلّون في ظلّها هذا إلى ما شاء الله . بهذا النظر كنت في باكستان الشرقية ( بانغلادش اليوم ) وباكستان الغربية وفي العراق وفلسطين والأردنّ والشام وفي الحجاز وبلاد الخليج وفي مصر وليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانية ، ولم أشعر في بلد من هذه البلاد بشيء من الغربة ، بل كنت أشعر في كلّ مكان منها أنّي بين أهلي الأقرين .

عجباً ! لماذا يريدون أن يُنشئوا « جامعة اللبنايين في العالم » وألاّ يتسبوا إلاّ إلى الحضارة المسيحية اللاتينية ، ثمّ لا يجوز لي أنا أن أكون من هذه « الجامعة العربية » القائمة في التاريخ ومن هذه « الجامعة الاسلامية » العريقة في الحضارة ؟

في عام ١٩٥٦ كنت في المغرب فتمنّيت جلاله محمد الخامس فعين موعداً لاستقبالي . ولقد نلت في تلك الزورة وفي ذلك الاستقبال ما لا يجوز — في مجال الحديث عن النفس — أن أسرد تفاصيله . ولكنني سأذكر شيئين لا بأس في ذكرهما .

قال جلالة الملك : لا يغادر عمر فروخ المغرب حتى يرى كل ما يريد رؤيته . فطلبت الذهاب إلى تينمل ( مهد دولة الموحدين ) في أقاصي جبال السوس ( جبال الأطلس ) ، ذلك لأتقي كنت في ذلك الحين أستاذاً زائراً في جامعة دمشق لتاريخ المغرب والأندلس . وقد أسحبت أن أرى البلاد التي أحاضر في تاريخها . لقد كانت تلك الرحلة مريحة ، فيما يتعلق بي ، ولكنها كانت شاقة على الذين رتبوا مراحلها وعلى الذين رافقوني فيها .

وقبل أن أغادر المغرب وصلت إليّ صورة كبيرة لجلالة الملك عليها : إلى الدكتور عمر فروخ تقديرأ لعلمه ، وبلي ذلك توقيع جلالتة .

وفي الشرق الأقصى دعيت إلى زيارة الهند فاعتلرت بعاطفتي مراراً . ثم كنت في إحدى زوراتي إلى باكستان فجددت لي الدعوة إلى الهند بحجة أنني يومذاك قريب من الهند . فجددت اعتناري بالعاطفة نفسها ( مع أن قرأ من الذين كانوا معي في باكستان في تلك الزورة قِيلوا الدعوة الهندية ) . وعلم بعض ذوي المناصب في باكستان بواقع الحال فقال لي : « لو قبلت أنت الدعوة إلى الهند لكسرت قلوباً كثيرة في باكستان » .

ثمّ لاني إذا ذكرت اليوم امرأ القيس أو حسان بن ثابت أو المتنبي

أو فردوسي أو حافظ شیرازی أو ابن زیندون أو ابن یخبلیون أو  
 الرصافي أو أحمد شوقي أو ابراهيم طوقان أو ابراهيم اليازجي أو محمد  
 إقبال أو جبران خليل جبران أو رشيد سليم الخوري ذكرت أئهم  
 كلهم صفحات من كتاب واحد هو مُلْك أمي وأهم معادن من  
 منجم ثقافي العربية ، وإن عبرت نقر من هؤلاء عنها باللغة الفارسية أو  
 الأوردية أو التركية أو الصينية أو الانكليزية أو غيرها . ثم إذا قيل أمامي  
 إن المتنبّي فوق شوقي أو إن ابن زیندون دون حافظ شیرازی لم يبدل  
 ذلك في نظري إليهم كلهم شيئاً ما داموا كلهم مُلْك حضارتي  
 العربية وأغصان من الدوحة الإسلامية الوارفة .

لم يكن ذلك كله لأنني من بيروت أو لأن جدتي لأمي من آل عمو  
 ملوك المغرب من قبل ولا لأن جدتي القديم عبدالله بن فروخ من الحجاز .  
 لقد كان ذلك كله لأنني واحد من تلك الأمة العظيمة ولأنني من جنود  
 تلك الحضارة التي شادتها تلك الأمة العظيمة .

كثيراً ما أمرت بحوانيت صغيرة في منعطفات شارع وعلى تلك الحوانيت  
 رقع مكتوبة بخط لا يكاد القارئ يفك حرقه ، وعلى تلك الرقع  
 أمثال هذه الجمال :

• ملك البطيخ !

• اميراطور الفلافل !

• الح سود لا يسود .

أنا لا ألوم هؤلاء أبداً : إن كل انسان يتني علماً يعيش فيه — أو يظن

أنه يعيش فيه !

ولكن جانباً من المواطنين الموارنة في لبنان لا ينظرُ إلى الأمور هذه  
 النظرة . إن هؤلاء في موطني الصغير — برقته لا بمكانته ، لأن مكانته  
 من مكانة موطني الكبير . والجزء من الكل الجيد جيد كالكل نفسه —  
 لا يرونَ مثل ما أرى . إن هؤلاء الذين خصصتهم بالذكر يرونَ أنهم  
 متميزون من كل من حولهم ( في الجمهورية اللبنانية وفي سائر العالم أيضاً ) .  
 ثم إن هؤلاء يرونَ أن جماعات من أبناء قومهم في الدين — ترى مثل  
 رأيي أنا في هذا العالم الواسع لا مثل رأيهم هم في عالمهم الضيق — ليست  
 معهم . ومع ذلك فأنا أرى أن هؤلاء وأولئك أيضاً كلهم أبناءٌ وطني  
 وشركاءُ في حضارتي وثقافتي . إن أولئك الذين يرون أن عالمهم هو الرقعة  
 التي يعيشون عليها ، وهو لا يفضل عن مجلسهم قبراطاً ، ينظرون هذه  
 النظرة الضيقة إلى كل ما حولهم . إن شاعرهم مثلاً هو الشاعر الذي نشأ  
 على أرض الجمهورية اللبنانية السياسية وعلى الهوى الخاص الذي كانوا قد  
 اختاروه . ليس أمروا القيس شاعرهم ( مع أنهم يتكلمون لغته ) ، وليس  
 المأمون خليفتهم ( مع أنهم يشاركونه في الحضارة من جانبها في التجارة ) ،  
 ولا يوسف بن تاشفين سلطانهم ( مع أنه قد ردد الكرامة إلى قومه في  
 الأندلس ، كما ينادونهم برد الكرامات إلى أهلها — إذا كانوا هم أهلها ) ،  
 ولا صلاح الدين بطلهم ، ولا ابن رشد فيلسوفهم ، ولا ابن خلدون  
 عالمهم الاجتماعي ، ولا السوريون أهلهم أو قومهم ولا الفلسطينيون  
 جيرانهم ولا العراقيون ذوي صلة بهم ولا الفرس أحلافهم ولا  
 اليابانيون معاصريهم .....

ولكنهم يزعمون أن الأخطل <sup>(١)</sup> شاعرهم . ولكن كيف يكون

---

(١) أبو مالك غياث بن غوث ، ولد في الحيرة نحو سنة ٢٠ هـ ( ٦٤٩ م ) وتوفي سنة ٩٥ هـ  
 ( ٧١٣ م ) . كان جريئاً على الناس في الهجاء فلقب « الأخطل » ( الفاحش في القول —  
 الأسبق ) . كان من بني تغلب ، وكانوا نصارى . ولكن سلوكه كان مخالفاً لتقاليد —



الأخطل شاعرهم وحدهم وأصله من نجد في شمالي شبه جزيرة العرب ، وأهله عرب من بني تغلب<sup>(١)</sup> وهو شاعر بني أمية « الرسمي »<sup>(٢)</sup> ، ومسكنه الدائم في الجزيرة ( شمالي الشام ) ، ومسرح حياته الأدبية مدينة دمشق . ثم لأنه هو القاتل<sup>(٣)</sup> :

إلى امرئ لا نعريننا نوافله ، أظفره الله ، فليتهنأ له الظفر<sup>(٤)</sup> .  
الخائف الغمر والميمون طائره : خليفة الله يستسقى به المطر<sup>(٥)</sup> .  
نفسى فداء أمير المؤمنين إذا أبدى النواجذ يوماً عارم ذكر<sup>(٦)</sup> .

= المسيحية : كان ملاحاً مزواجياً يماثر الثيان مفرقاً في شرب الخمر . ولم يشتهر الأخطل بالشعر إلا بعد اتصاله بالبلاط الأموي . برع في الملح وفي قول الخمر وفي الهجاء . وكان كثير التقليد للثابتة .

(١) بنو تغلب عرب من اليمن ( عرب الجنوب ) لم يمتنعوا الإسلام فأجلاهم الرسول عن شبه جزيرة العرب . ولما فتح العرب الشام والعراق لم يجبرهم عمر بن الخطاب على الدخول في الإسلام لأنهم كانوا قد ساعدوا المسلمين في الفتح ، ولكن رفع عنهم الجزية ( لأنهم عرب ، والعرب لا تؤخذ منهم الجزية ) ثم فرض عليهم الزكاة في مجموع أموالهم مضاعفة ( خمسة في المائة في كل عام ، لأنهم لم يدخلوا في الإسلام ) .

(٢) احتاج الأمويون إلى شاعر يجاسي الشعراء الذين كانوا يهجونهم ( من الأنصار - أهل المدينة ) ، فلم يجفوا شاعراً مسلماً يرضى أن يهجو قوماً آووا ( بفتح الواو الأولى ) للرسول والمسلمين بعد الهجرة من مكة إلى المدينة ثم نصره ( جاهدوا معه في الكفار ) . فاضطر الأمويون إلى أن يرضوا ( بفتح الضاد ) بالأخطل شاعراً لهم .

(٣) في ملح بني أمية ، وأفغاه هنا إسلامية . ولم يكن الأخطل مؤمناً بما يقول ، بل كان يلح تكسباً .

(٤) إلى امرئ ( حيد الملك بن مروان ) . لا نعريننا (لا نعرى منها ، لا تتقطع عنا) نوافله (صليانه) .

(٥) الغمر : الماء الكثير ( الأمر الشديد ) . الميمون ( المبارك ) .

(٦) النواجذ : أقصى الأستان في الفم ( أبدى النواجذ كناية عن اشتداد الأمر ) . العارم ( الخطب ، المصيبة ) الذكر ( الشديد ) .

مُقَدِّمٌ مِائَتَيْ أَلْفٍ لِمَتَرَلَةٍ . ما إن رأى مثلهم جين ولا بشر<sup>(١)</sup> .  
 في نَبْعَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ يَعْصِبُونَ بِهَا ، ما إن يُوَازِي بِأَعْلَى نَبْتِهَا الشَّجَرُ<sup>(٢)</sup> .  
 حَشَدٌ عَلَى الْحَقِّ عَيَافُوا خَنَأُفٌ . إذا أَلَّتْ بِهِمْ مَكْرُوهَةٌ صَبَرُوا<sup>(٣)</sup> .  
 أَعْطَاهُمُ اللَّهُ جَدًّا يُنْصَرُونَ بِهِ ، لا جَدًّا إِلَّا صَغِيرٌ ، بَعْدُ ، مُحْتَقَرٌ<sup>(٤)</sup> .  
 لَمْ يَأْشُرُوا فِيهِ إِذْ كَانُوا مَوَالِيَةً ، ولو يَكُونُ لِقَوْمٍ غَيْرِهِمْ أَشْرُوا<sup>(٥)</sup> .  
 شَمْسُ الْمَدَاوَةِ حَتَّى يَسْتَقَادَ لَهُمْ ، وأعْظَمُ النَّاسِ أَحْلَامًا إِذَا قَدَرُوا<sup>(٦)</sup> .  
 وَقَدْ نُصِرَتْ ، أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ ، بَنَى لَمَّا أَتَاكَ بِيْطْنُ الْغُوطَةِ الْخَبِرُ<sup>(٧)</sup> .  
 إِنَّ الْأَخْطَلَ يَقُولُ هُنَا مَا يُمْكِنُ أَنْ أَقُولَهُ أَنَا . وللأَخْطَلِ أَشْيَاءٌ لَا يَرْضَى  
 عَنْهَا عَاقِلٌ ، وَلَكِنَّهُ شَاعِرٌ يَقُولُ يَوْمًا ذَاتَ الْيَمِينِ وَيَوْمًا ذَاتَ الشِّمَالِ .  
 وَبَعْدُ ، فَهُوَ شَاعِرٌ عَرَبِيٌّ .

- 
- (١) مقدم ... (يقود جيشاً عظيماً) .  
 (٢) النبة مجتمع النبات (كالقمح يخرج من الحبة الواحدة منه سنابل كثيرة) . يعصبون (بالبناء المعلوم) : يحمون فيها أقواماً كثيرين غيرهم . ويمكن أن تبقى للجهول ، ولكن الملح يكون حيث أدنى منزلة وأقل بلاغة . - ثم إن أدنى فيها (عشبا - الناس العاديين منهم) .  
 أعلى من شجر غيرهم (كبار القوم من غيرهم) .  
 (٣) حشد على الحق (مجمعون متعاونون عليه) عيافوا (تاركوا) الشئنا (الكلام الشيعي أو الفيل للقيح) أنف (يترفضون عن كل ما لا يليق) . ألم : نزل . مكروهة : مصيبة .  
 (٤) الجدد : الخط .  
 (٥) أشر : نظر . إذ كانوا موالية (لما كان الخط فيهم ، مؤاتياً لهم) .  
 (٦) شمس المداوة : شديداً المداوة . يستقاد لهم (يأخذون بأثرهم) ، عدلهم يفنون عن خصومهم .  
 (٧) بنا (بني تطلب) النوبة (حداق تحيط بالجانب الشرقي من دمشق) .

ولست صليتي بجبران خليل جبران أقل من صلتهم ، بل لعل صليتي به أكبر : إنه أديب ضعيف الأسلوب ، ولكنه أديب عربي . ولجبران قطعة يرضاهما قوم ولا يرضاها آخرون ، هي لكم لبناتكم ولي لبناني . وسأوردها كلها فيما يلي :

ولكن لهذه القطعة قصة يجب أن نروى هنا :

ظن جانب من أهل لبنان أن الانتداب الفرنسي سيكون نعمة . ولكن العقلاء أدرَكوا وشيكا أن فرنسا دولة أوروبية أجنبية يهملها أن تحمي مصالحها في الدرجة الأولى . غير أن جماعات أخرى ظلوا مكابرون في الدعوى القائمة على أن الانتداب الفرنسي أنقذ اللبنانيين من الاستعمار العثماني .

ومن العقلاء في هذا الباب كان جبران خليل جبران فكتب هذا المقال ونشره في مجلة « الهلال » ( القاهرة ، تشرين الأول - أكتوبر ١٩٢٠ ، ٢٩ : ١ ، ص ١٩ ) .

ولم تُسرَّ حكومة الانتداب الفرنسي بهذا المقال الذي يكشف حقيقة الاستقلال والاستعمار ثم يدل اللبنانيين المخلوعين على مكان الخدعة التي وقعوا فيها ، فمنعت العدد الذي فيه هذا المقال ( من مجلة الهلال ) من الدخول إلى سورية ولبنان ، إلا بعد نزع الصفحات الحاوية لمقال جبران منها . وكنت منذ ذلك الحين قد استطعت الحصول على الأوراق المتزوعة . والقطعة المنشئة فيما يلي هي المقال بكامله كما نُشر في الهلال : لكم لبناتكم ولي لبناني .

لكم لبناتكم ومصلحتك<sup>(١)</sup> ، ولي لبناني وجماله .

---

(١) الفسلة ( بفتح الفصاد وكسرهما ) : الفتنة ( هنا : البلبلة واختلاف الآراء مما يجعل الناس يجهلون عمل الصواب ) .

لكم لبنانكم بكل ما فيه من الأغراض والمنازع <sup>(١)</sup> ، ولي لبناني بما فيه من الأحلام والأمانى .

لكم لبنانكم ( هذا ) فاقنوا به . ولي لبناني ، وأنا لا أقنع بغير المجرد المطلق .

لبنانكم عقدة سياسية تحاول حلها الأيام . أما لبناني فتلول تتعالى بهيئة وجلال نحو ازرقاق السماء .

لبنانكم مشكلة دولية تتقاذفها الأيام . أما لبناني فأودية سحرية تتموج في جنباتها رنات الأجراس وأغاني السواقي .

لبنانكم صراع بين رجل جاء من الغرب ورجل جاء من الجنوب <sup>(٢)</sup> . أما لبناني فصلاة مجتحة ترفرف صباحاً عندما <sup>(٣)</sup> يقود الرعاة قطعانهم إلى المروج ، وتصاعد مساءً عندما يعود الفلاحون من الحقول والكروم .

لبنانكم حكومة ذات رؤوس لا عداد لها . أما لبناني فجبل رهيب <sup>(٤)</sup> وديع جالس بين البحر والسهول جلوس شاعر بين الأبدية والأبدية .

لبنانكم حيلة يستخدمها الثعلب عندما يلتقي بالضبع . ، والضبع عندما يلتقي <sup>(٥)</sup> بالذئب . أما لبناني فتدكرات تُعيد على مسمعي أهازيج

---

(١) المتزع ( بفتح الزاي ) : التزوع ( الاشتقاق ) إلى غاية - المنازع : اختلاف الناس فيما يريدون الوصول إليه .

(٢) رجل جاء من الغرب ( يحمل النصرانية وثقافة أوروبية ) ورجل جاء من الجنوب ( بفتح الجيم ) يحمل الإسلام والحضارة العربية .

(٣) يكثر جبران استعمال « عندما » ( ظرف مكان ) بدلا من حينها ( ظرف زمان ) .

(٤) الرهيب غير موجودة في القاموس . وفي القاموس أَرْهَبَ فلان فلاناً : أخافه . ولا وجه لنت جيل لبنان بأنه مرهوب يخافه الناس . ولعل جبران يقصد « مهيب » ( والمهيب : الذي يستحق الإجلال والتعظيم ) .

(٥) الضبع مؤنثة ، وقد تذكر .

الفتيات في الليالي القمرية وأغاني الصبايا بين اليادر والمعاصر .

لبنانكم مربعات شطرنج بين رئيس دين وقائد جيش . أما لبناني  
فمعيد أدخله بالروح عندما أملّ النظر إلى وجه هذه المدنية السائرة على  
الدواليب .

لبنانكم رجلان : رجل يؤدّي المكوس <sup>(١)</sup> ، ورجل يقبضها . أما  
لبناني فرجل فرد متكى على ساعده في ظلال الأرز ، وهو منصرف عن  
كل شيء سوى الله ونور الشمس .

لبنانكم مرافئ وبريد وتجارة ، أما لبناني ففكرة بعيدة وعاطفة مشتعلة  
وكلمة علوية تهمسها الأرض في أذن القضاء .

لبنانكم موظفون وعُمّال ومديرون : أما لبناني فتأهب الشباب  
وعزم الكهولة وحكمة الشيخوخة .

لبنانكم وفود ولجان . أما لبناني فمجالس حول المواقف في لّهال  
تغمّرها هيئة العواصف ويحلكها طهر التلوج .

لبنانكم طوائف وأحزاب . أما لبناني فصبيّة يتسلقون الصخور  
ويركضون مع الجداول ويقلّدون الأكر <sup>(٢)</sup> في الساحات .

لبنانكم خطب ومحاضرات ومناقشات . أما لبناني فتغريد الشخارير  
وحقيف أغصان الحور والسنديان ، ورجع صدى النايات في المغاور  
والكهوف .

---

(١) المكس (بضم الميم) : ضريبة تؤخذ على البضائع الآتية من خارج البلاد .

(٢) الأكر (جمع كرة بضم فتح) : جسم مستدير (المجم الوسيط ٧٩١) صغير يلعب به  
الأطفال . ومن ذلك «كرة القدم» .

لبنانكم كَذِبٌ يَحْتَجِبُ وراءَ نِقَابٍ من الذكاءِ المُستعارِ ، ورياءٌ  
يَحْتَبِئُ في رداءٍ من التقليدِ والتصنُّعِ . أمّا لبناني فحقيقة بسيطة علوية إذا  
نظرت في حوض ماء ما رَأَتْ غيرَ وجهها الهادئ وملاحمها المنبسطة .

لبنانكم شرائعٌ وبنودٌ على أوراقٍ ، وعقودٌ وعهودٌ في دفاترٍ . أمّا  
لبناني ففطرة تعلم أسرار الحياة — وهي لا تعلم أنها تعلم — وشوقٌ يلامس  
في اليقظة أذيال الغيب و( هو ) يظنّ نفسه في منام .

لبنانكم عجوزٌ قابضٌ على لحيته قاطبٌ <sup>(١)</sup> ما بين عينيه ، ولا يفكر  
إلا في ذاته . أمّا لبناني ففتىٌ يتصب كالبرج ويتسم كالصباح ويشعرُ بسواه  
شعوره بنفسه .

لبنانكم ينفصل أنا عن سوريا ويتصل بها آونةً ، ثمّ يحتال على طرفيه  
ليكونَ بينَ محلولٍ ومفقودٍ . أمّا لبناني فلا يتصل ولا ينفصل ، ولا يتفوق  
ولا يتصاغر .

\* \* \*

لكم لبنانكم ولي لبناني .

لكم لبنانكم وأبناؤه ولي لبناني وأبناؤه .

ومن هم ، يا ثرى : أبناء لبنانكم ؟

ألا فانظروا هُنيئَةً لأريكم حقيقتهم :

هُمُ الذين وَلِدَتْ أرواحُهُم في مستشفيات الغربيين .

هُمُ الذين استيقظت عقولهم في حُضن طامعٍ يمثل دَوْرَ أَرِيحِي <sup>(٢)</sup> .

---

(١) القاطب : العابس الذي يجمع ما بين حاجبيه ( من غضب أو كره ) .

(٢) الاريمحي : الواسع الخلق الذي يسر بخطة الناس والتكرم عليهم .

هم تلك القُضبانُ اقلَّيةٌ التي تميل إلى اليمين واليسار ولكن بدون (١)  
إرادة ، وترتعش في الصباح وفي المساء - ولكنها لا تدري أنها ترتعش .

هم تلك السفينة التي تصارع الأمواج وهي بدون دفعة ولا شراع .  
أما ربانها فالتردد . وأما مينائها فكهف تسكنه الغيلان - أولَّيسَتْ كلُّ  
عاصمة في أوروبة كهفاً للغيلان ؟

هم الأشداءُ الفصحاءُ البلغاء - ولكنَّ بعضهم لدى بعض (٢) -  
والضعفاءُ الخُرسانُ أمام الأفرنج .

هم الأحرار المصلحون المتحمسون - ولكن في صُحفهم وفوق  
منابرهم - والمفتادون الرَّجعيُّون أمام الغريبيين .

هم الذين يَصْجِحُونَ كالضفادع قائلين : « لقد نخلصنا من عدونا الطاغية  
القديم » (٣) . وعدوهم الطاغية القديم ما بَرَحَ يَحْتَبِئُ في أجسادهم .

هم الذين يسبِّرون أمام الجنائزة مزمزمين راقصين ، حتَّى إذا ما التَقَوْا  
بموكبٍ تحوَّلَ تزميرهم إلى نواحٍ ورقصهم إلى قَرَعِ الصُّدُورِ وشقِّ الأثوابِ .  
هم الذين لا يَعْرِفُونَ المجاعة إلَّا إذا كانت في جيوبهم . فإذا ما التَقَوْا  
بمن كانت مجاعته في رُوحه ضَحِكُوا منه وتحوَّلُوا عنه قائلين : « ما هذا  
سوى خيالٍ يسير في علم الأخيالة » .

هم أولئك العبيد الذين تبدَّلُ الأيامُ قيودَهم المُصدَّاةَ (٤) بقيودٍ  
لامعة فيظنُّون أنَّهم أصبحوا أحراراً مُطلقين .

---

(١) يكثر جيران استعمال « بدون » مكان « بغير » - من غير - بلا .

(٢) يقصد فيما بينهم .

(٣) يقصد « الحكم العشوائي » .

(٤) أمداً فلان الحديد : جملة يصدأ . وجيران يقصد « الصدقة » ( بفتح فكسر ) : كناية عن

القدم ( بكسر قضيح ) .

هؤلاء هم أبناء لبنانكم . فهل فيهم من يمثل العزم في صخور لبنان  
أم النبل في ارتفاعه أم العلو في مائه أم العطر في هواه ؟ هل بينهم من  
تجرأ أن يقول : « إذا مت تركتُ وطني أفضل قليلاً مما وجدته عندما ولدت » ؟  
هل بينهم من يتجرأ أن يقول : « لقد كانت حياتي قطرة من الدم في عروق  
لبنان أو دمعة بين أجفانه أو ابتسامة على ثغره » ؟

هؤلاء أبناء لبنانكم ، فما أكبرهم في عيونكم وما أصغرهم في عيني .  
ولكن قفوا قليلاً وانظروا لأريكم أبناء لبناني :

هم الفلاحون الذين يحولون الوعر إلى حدائق وبساتين .

هم الرعاة الذين يقودون قطعانهم من وادٍ إلى وادٍ فتنمو وتتكاثر  
وتعطيك لحومها غداءً وصوفها رداءً .

هم الكرامون الذين يعصرون العنب نخبراً ويعقدون الخمر دِيساً .

هم الآباء الذين يربون أنصاب الثوت <sup>(١)</sup> ، والأمهات اللواتي يتغزلن  
الحرير .

هم الرجال الذين يحصدون الزروع ، والزوجات اللواتي يجمعن  
الأغمار <sup>(٢)</sup> .

هم البناؤون والفخّارون والحائكون وصانعو الأجراس والنواقيس .

هم الشعراء الذين يسكبون أرواحهم في كوؤس جديدة .

---

(١) الانصاب في المرية جمع نصب ( يفتح فسكون ) : حجر أو نحوه ينصب ( يرفع ) للعبادة .  
وجبران يقصد « الفسائل » ( جمع فسيلة ) أو يقصد الفسل ( يفتح فسكون ) وهي قصبان  
تفصل أو تنزع من الأشجار الكبيرة ثم تفرس فتصبح بدورها أشجاراً .

(٢) الأغمار ليست في القاموس بالمعنى الذي يقصده جبران . هو يقصد « الكومة » - ( الحزمة )  
من القمح وشبهه ( أو ما يأخذه الانسان من الحصيد بين ذراعيه ) .



هم شعراء الفِطْرة الذين يُشَدُّون العَتَابَا والمُعْنَى والزَجَل<sup>(١)</sup> .  
هم الذين يغادرون لبنان وليس لهم سوى حماسة في قلوبهم وعزم  
في سواعدهم (تم) يعودون اليه وخيِّراتُ الأرض في أكفهم وأكالي  
الفار على رؤوسهم .

هم الذين يتغلبون على مُحيطهم أينما حلُّوا ، ويتذبذبون القلوب أينما  
وُجدوا .

هم الذين يُولدون في الأكواخ ويموتون في قصور العلم .

هؤلاء هم أبناء لبناني .

هؤلاء هم السُّرُجُ التي لا تُطفئها الأرياح ، والمِلْح الذي لا تُفسده  
الدهور .

هؤلاء هم السائرون بأقدام ثابتة نحو الحقيقة والجمال والكمال .

• • •

وماذا عسى أن يبقى من لبنانكم وأبناء لبنانكم بعد مائة سنة ؟

أخبروني — ماذا تتركون لِبْنَدٍ سوى الدَعْوَى والتلفيق<sup>(٢)</sup> والبلادة ؟

---

(١) العتابا والمعنى والزجل نظم باللغة العامية . أما الزجل فهو نوع من الشعر تغلب عليه العامية  
(المجم الوسيط ٣٩١) من ترك الاعراب واستعمال كلمات ليست من الفصحى . وأما  
العتابا والمعنى فنوعان من النظم يجريان في رباعيات (مقاطع من أربعة أشطر) ويختلفان في  
ترتيب القوافي . ففي العتابا تأتي ثلاث قواف متوالية وفيها (جناس) وتكون الرابعة  
مطلقة (ب ب ب ج ، د د د م ، الخ) . أما في المعنى ، فالقوافي تأتي متخالفة (ب  
ج ب ج ، د د د ه ، الخ) .

(٢) التطبيق المصح بين أشياء من ميادين مختلفة (والكلمة مأخوذة من رفع الثوب بقطعة ليست من  
مثل في اللون أو النش الخ) .

هل تحسبون أن الزمن يحفظ في ذاكرته مظاهر الخداع والمداينة والتدليس (١) ؟

أَتظَنُّونَ أَنَّ الْأَثِيرَ يَحْزُنُ فِي نَجْوَاهُ أَشْيَاحَ الْمَوْتَى وَأَنْفَاسَ الْقُبُورِ ؟  
أَتَتَوَهَّمُونَ أَنَّ الْحَيَاةَ تَسْتَرْجِسُ جَسَدَهَا الْعَارِيَّ بِالْخِرْقِ الْبَالِيَةِ ؟

أَقُولُ لَكُمْ - وَالْحَقُّ شَاهِدٌ عَلَى مَا أَقُولُ - إِنَّ نَصِيبَ الزَّيْتُونِ الَّتِي يَتَغَرَّسُهَا الْقُرُورِيُّ فِي سَفْحِ لُبْنَانَ لَا يَبْقَى مِنْ جَمِيعِ أَعْمَالِكُمْ وَمَأْتِيَكُمُ ، (وَأَنْ ) الْمَحْرَاثَ الْخَشْبِيَّ الَّذِي تَجْرَهُ الْعَجُولُ فِي مُنْعَطَقَاتِ لُبْنَانَ لِأَشْرَفٍ وَأَنْبَلُ مِنْ كُلِّ أَمَانِيَكُمْ وَمَطَامِحِكُمْ .

أَقُولُ لَكُمْ - وَضَمِيرُ الْوُجُودِ صَاغٍ (٢) إِلَيَّ - إِنَّ أَغْنِيَةَ جَامِعَةِ الْبُقُولِ بَيْنَ هَضَبِ لُبْنَانَ لِأَطْوَلِ عُمْرًا مِنْ كُلِّ مَا يَقُولُهُ أَوْجُهُ وَأَضْخَمُ ثَرَارٍ بَيْنَكُمْ (٣) .

أَقُولُ لَكُمْ إِنَّكُمْ لَسْتُمْ عَلَى شَيْءٍ . وَلَوْ كُنْتُمْ تَعَامُونَ أَنْكُمْ لَسْتُمْ عَلَى شَيْءٍ لِتَحْوَلِ أَسْمَتُ رَازِي مِنْكُمْ إِلَى شَكْلِ مِنَ الْعُطْفِ وَالْحَنَانِ ، وَلَكِنْكُمْ لَا تَعْلَمُونَ .

لَكُمْ لِبْنَانِكُمْ ، وَلِي لِبْنَانِي .

لَكُمْ لِبْنَانِكُمْ وَأَبْنَاءُ لِبْنَانِكُمْ فَاقْتَنِعُوا بِهِ وَبِهِمْ ، إِنَّ اسْتَطَعْتُمْ  
الِاقْتِنَاعَ بِالْفَقَائِعِ الْفَارِغَةِ .

أَمَّا أَنَا فَمَقْتَنِعٌ بِلِبْنَانِي وَأَبْنَائِهِ ، وَفِي اقْتِنَاعِي عُدُوبَةٌ وَسَكِينَةٌ وَطُمَأْنِينَةٌ .

• • •

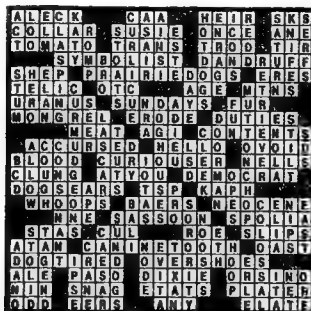
---

(١) التدليس : كتمان العيب في الحاجات أو تعمد الخطأ عند تبرير وجهات النظر .  
(٢) اقراً : مصغ ( يضم فسكون ) : الذي يحسن الاستماع . أما صاغ من « صفا أو صفى » فمناها المالل عموماً .  
(٣) اقراً : ما يقوله أوجه (٢) الأثرارين وأضخمهم بينكم .

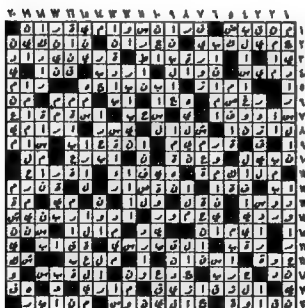
ويحسنُ هنا أنْ أعود إلى كتاب منير الحسامي « عرش الحب والجمال » لأضعه في الإطار الذي يخصّه ثمّ لأنسيّه إلى سائر ما جاء في هذا الباب : الشعر المنشور - الشعر الحديث . بدأ منير الحسامي هذا النمط من الكتابة باكراً ، وهو ابنُ أربعة عشر عاماً ثمّ استمرّ يُدبج فيه ، في رأيه ، إلى عام ١٩٢٣ . فالكتابُ من أجل ذلك نتاجُ دورِ المُراهقة . ولكن منير الحسامي لم يتمكن من إيجاد ناشرٍ لكتابه إلّا في العام ١٩٢٥ . فمنير الحسامي كان بهذا النّظر ، وفي اللغة العربية ، سابقاً في هذا الميدان : ميدان هذا الشعر الحديث .

وهنا موضع ملاحظة :

إنّ ما يسمّى الشعر الحديث ، عند منير الحسامي ، أو عند غيره ، لا يمكن أن يعدّ عملاً من الأعمال البارة ، إذ لا قواعد له - وإن كان الشعراء الحديثون يزعمون أنّ لنمط كتابتهم قواعد . إنّ قواعدهم كقواعد المربعات التي يتسلّى بها نفر من الفارغين ( اللذين يملكون وقتاً فارغاً من الأعمال المنتجة ) في هذه الأيام . أنا أذكر أنّ مربعات الكلمات المتقاطعة كانت ذوات أتماط معينة : في كل جانب منها غُرفٌ مستورة ( مهملة ، سوداء ) تقابل غُرفاً مستورةً مثلها في الجانب المقابل . من أجل ذلك كانت تلك المربعات تمثّل دائماً أشكالاً هندسية تُنظم الكلمات حولها وبينها . أمّا اليوم فإنّ جداول الكلمات المتقاطعة لا تمثّل شكلاً معيناً ، بل تنشر « الغُرف السوداء » فيها نشرأ على غير نظام ثمّ توزع الكلمات فيها على غير قاعدة . في الزمن الأول كان واضح تلك المربعات يتكرّر الشكل الهندسي أولاً ثمّ يجهّد في انتقاء الكلمات المناسبة . أمّا الآن فإنّه يأتي بالكلمات - وذلك أمر سهل - ثمّ يغطّي الغرف التي تبقى فارغة ويجعلها سوداء اللون . وكان لمربعات الكلمات المتقاطعة قاعدةٌ أخرى : هي أن تكون الكلمات - إذا كانت فرنسية ، مثلاً - كلمات موجودة في قاموس



هذا التنسيق يمثل الشعر « العمودي » ( المالكوف ) .



وهذه النوضى تمثل الشعر الحديث .

( من جريدة « النهار » - بيروت ١٨ / ٦ / ٧٨ ، ص ٩ ) .

لاروس بالتعاريف التي يقرها قاموس لاروس . أما الآن فإن الكلمات تؤخذ كيفما اتفق ، ويكون تعريفها عادة من « خيال » الذي يضع تلك المربعات . فربما جاء بأشياء غريبة : بمعان للكلمات التي يختارها لا صلة لها بتلك الكلمات ، وربما كان تعريفه للكلمة المطلوبة ناقصاً أو خاطئاً . وفيما يلي نموذج من الكلمات ومعانيها مأخوذة عقواً من جريدة « النهار » ( بيروت بتاريخ ٢٧ / ١٢ / ٧٨ ) ثم تفسير هذه الكلمات كما تخيلها واضع المربع ( معظمها خطأ ) . وهذه الكلمات تذكر عادة في العدد التالي من الجريدة ( راجع في المثل المضروب هنا جريدة « النهار » - بيروت بتاريخ ٢٨ / ١٢ / ٧٨ ) . فمن الكلمات التي جعلت معانيها خطأ أو مشوشة على الأقل : حاجز ( حد ) ، الخمار ( القناع ) ، نخاع ( مخ ) ، كفايتك ( حسبك ) ، بطون ( فروج ) ، أشفى ( أبرأ ) هنا : أشفى : قرب من الغلاك ، والمقصود « شفى » . يحتكم ( يقبل التحكيم ) والصواب : يطلب التحكيم .

إن الذي وضع هذا المربع من الكلمات المتقاطعة قد تخيل - مثل غيره من ذوي اتجاهه - للكلمات ما يشاء من المعاني . وكذلك الشاعر الحديث يتخيل الوزن الذي يريده ( وهذا ممكن في الموشحات ) ومعاني الكلمات التي يريدها ( أو المعاني التي يريدها للكلمات التي يحوجه إليها وزنه ) والاستعارات التي يريدها ( مهما تكن مخالفة للأخيلة المألوفة ) والآراء التي يريدها .....

تخيل ، يا صاحبي ، أن مهتماً يبني بناءً فيختار للزراع الطول الذي يريده وللحديد الثقل الذي يحبه وللماء القدر الذي يتخيله ... فأى بناء يكون بناءه ... إلا أن يكون ذلك البناء مقصوداً به أن يكون علبة من علب الليل ظاهراً ما نرى أحياناً في عدد من الشوارع المظلمة . وأما باطنها فحجب أن يكون - قياساً على ظاهرها - أشد غرابية .

ونعود إلى منير الحسامي :

إن كتابه « عرش الحب والجمال » كانت معانيه « ضحلة » ، لأن صاحبه بدأ تديبجه وهو بعد في الرابعة عشرة من العمر - في دور المراهقة الباكرة - ثم إن منير الحسامي نظم بعد ذلك شعراً أقرب إلى النضج مما جاء عنده في « عرش الحب والجمال » كما كتب مقالات أحسن توبياً وآراء وأعمق بحثاً . ومع ذلك فلا أراه مقصراً عن أولئك الذين يفتخرون بأنهم « أصحاب الشعر الحديث » .

• • •

إن شيئاً يسيراً من « الوعي » عند القول يجعل كل كلام موزوناً ( ولا أقول : شعر ) قليلاً أو كثيراً : ومن هذا الباب تدخل الأمثال . وقد عني إبراهيم الأحذب ( ت ١٣٠٨ هـ = ١٨٩١ م ) بالأمثال فألف فيها كتاباً هو « فرائد اللال في جمع الأمثال » ( بيروت : المطبعة الكاثوليكية ١٣١٢ هـ ) جعل فيه جميع الأمثال داخلة في بحر واحد هو بحر الرجز ( مستغلن ست مرات ) . ولقد غير إبراهيم الأحذب أحياناً في نسق المثل وأحياناً في لفظة واحدة أو أكثر من لفظة واحدة ودخل عدد كبير من هذه الأمثال علوياً في هذا البحر بلا تبديل . ولو أن إبراهيم الأحذب أراد أن يكون كتابه على محور مختلفة لقل التبديل في الأمثال كثيراً . فتأمل ما يلي من الأمثال التي أوردتها فيما يلي ، فهي إما تامة الوزن أو محتاجة إلى لفظ صغير في مكان ما منها ( وقد حصرت الألفاظ الزائدة بين أهلية كيار ) :

( عندي ) لكل حادث حديث - ( وإنما ) المنبت لا أرضاً قطع -  
بكل واد أثر من ثعلبية - إن البغاث بأرضنا يستنسر - إن الله جنوداً  
من عسل - إن البلاء موكل بالمنطق - أكل الدهر عليه وشرب -  
إياك أعني فاسمعي ، يا جارة - إن لم يكن ( فيه ) وفاق فقراق - ( إن )

تَكَلَّمْتُ بَلَيْلٍ فَأَخْفَضَ وَ ( إِنْ ) تَكَلَّمْتُ نَهَاراً فَأَقْفَضَ - ( قَدْ )  
 أَكَلْتُمُ تَمْرِي وَ ( قَدْ ) عَصَيْتُمْ أَمْرِي - بَيْنَ الْمُطْبِيعِ وَبَيْنَ الْمُدْبِرِ الْعَاصِي -  
 تَرَكْتُهُمْ فِي حَيْصٍ بَيْصٍ - خَلَّ مَنْ قَلَّ خَيْرُهُ ، لَكَ فِي النَّاسِ غَيْرُهُ .

وَأَنَا لَمْ أَخْذُ هُنَا شَيْئاً مِنْ أَحَادِيثِ رَسُولِ اللَّهِ وَلَا مِنْ آيَاتِ الْقُرْآنِ  
 الْكَرِيمِ ( وَفِيهَا مِنْ ذَلِكَ شَيْءٌ كَثِيرٌ ) تَرْيَها لَهَا عَنْ هَذَا الْبَحْثِ هُنَا .

وَمِنْ أَطْرَفٍ مَا يُمْكِنُ أَنْ يُرَوَى فِي هَذَا الْبَابِ مَا يَلِي :

فِي إِحْدَى رِسَالَتَيْ إِبْرَاهِيمَ طَوْقَانَ ( ٢١ / ٨ / ١٩٢٨ ) لِي : .....  
 أَشْوَاقِي كَثِيرَةٌ . وَبَعْدَ أَخَذَتُ كِتَابِكَ ... ( وَبَعْدَ كَلَامٍ طَوِيلٍ تَذَكَّرْتُ إِبْرَاهِيمَ  
 أَنْتِي كُنْتَ قَدْ بَدَأْتَ أَذْهَبَ إِلَى طَبِيبِ الْعَيُونِ لِحَاجَتِي إِلَى نَظَارَاتٍ ) (١)  
 فَجَاءَ فِي رِسَالَتِهِ هَذِهِ مَا يَلِي بِالْحَرْفِ الْوَاحِدِ :

« ..... كَيْفَ عَيْنَاكَ ، يَا عَمْرُ ؟ »

هَذَا مُطْلَعٌ قَصِيدَةٍ جَمِيلَةٍ . فَهَلْ لَكَ أَنْ تَكْمَلَ .

اسْمَعْ أَنَا أَجِيزُ لَكَ الصَّدْرَ :

كَيْفَ عَيْنَاكَ ، يَا عَمْرُ ؟ أَنَا أَدْمَاهُمَا السَّهْرُ .

اسْمَعْ ( جَايَ عَ بَالِي ) (٢) أَنْظِم . وَهَذَا الْمُطْلَعُ جَمِيلٌ . فَانْتَظِرْ حَتَّى  
 أَلْهَكَ الْقَرِيحَةَ بِسِكَارَةٍ وَفَنَاجَانَ قَهْوَةٍ . طَلَعَتِ الْآنَ قَصِيدَةٌ جَمِيلَةٌ :

كَيْفَ عَيْنَاكَ ، يَا عَمْرُ ؟ أَنَا أَدْمَاهُمَا السَّهْرُ .

---

(١) يَعْنِي أَنَّهُ كَانَ لِي قُوَّةُ نَظَرٍ مُزْدَوِجَةٍ . بَدَأْتُ عَامَ ١٩٢٨ أَشْعُرُ بِأَنِّي نَظَرِي يَنْفُذُ ( مَا كَانَ  
 مِنْ قَبْلِ ) فَرَضْتُ نَفْسِي فِي يَبْرُوتَ عَلَى عِدَّةٍ مِنَ الْأَطْيَاءِ ، وَفِي الْقُدْسِ عَلَى الدُّكْتُورِ طِيخُو ،  
 وَفِي بَرْلِينِ عَلَى قَسَمِ الْعَيُونِ فِي مَسْتَشْفَى فِيرْشُو . وَلَمْ يَجِدْ الْأَطْيَاءُ حَاجَةً بَعِي إِلَى نَظَارَاتٍ قَبْلَ  
 عَامِ ١٩٥١ .

(٢) كَذَا « بِالْفَتْحِ الْعَامِيَّةِ » .

وعَصِيّ مَنْ الدَّمُوعُ      طغى المِثْمُ فأنهمر ،  
ونَحِيَالُ السِّمِّ بِي      من حبيبٍ لى السحر<sup>(١)</sup>  
طافَ حَيًّا بِمَضْجَعِي      وتوارى عن النظر<sup>(٢)</sup> :  
أَتَبَعْتُهُ جَوَانِحِي      مهجتي عندما تقفر .  
أَيْنَ لَيْلِي عَلَى شَوَا      طلى بيروت ، يا عمر<sup>(٣)</sup> .  
كَانَ مِنْ ( قَرَعَهَا ) الظَّلامُ      ومن ( وَجَّهَهَا ) القمر<sup>(٤)</sup>  
وَسَمِيرِي مُقْبِلٌ      طيب اللثم والسر<sup>(٥)</sup> .  
ومدامني ، وقد ظفّر      ت بها نشوة الظفر<sup>(٥)</sup> .

مَنْ مَعِيْدُ مَسْرَتِي      والزمان الذي غيّر<sup>(٦)</sup>  
حين لم أفكّر بِهَجْجِ      سر ولا المهجر أفكّر .  
ولقد قَبِلَ فِي الْحَيَا      هـ هي اللوح بالبصر<sup>(٧)</sup>  
هكذا يذهب السرو      زريعاً إذا حضر  
انتهت . وانتهى كتابي . سلامي إلى أحبابك وأحبابي منير وأحمد  
وأحمد<sup>(٨)</sup> ولبن يسأل ودم واسلم لأخيك : العباس بن الأحنف<sup>(٩)</sup> .

- (١) من حبيب ( يقصد فائقه : ماري ص ) .  
(٢) جاء البيت « أتبعته .. قبل البيت » طاف .... في رسالته إلى ثم جعل عليها ما يشير  
إلى أن البيت « طاف .... » يجب أن يأتي أولاً .  
(٣) في الديوان ( دار القلم - بيروت ١٩٧٥ ، ص ٦٢ ) : ليل ( بألف مقصورة - وهي  
في رسالته إلى بياض مطرقة منقولة بنقطتين ) .  
(٤) قرعها ووجهها محسوران بأهله كبار في الرسالة .  
(٥) « مقبل » مشكولة في الرسالة شكلاً كاملاً .  
(٦) في الديوان : إن لموي وشرتي والزمان الذي غيّر .  
(٧) في الديوان : أين لا أين والحياة هي اللوح بالبصر .  
(٨) منير يهيم ، وأحمد سجمان ( ت ١٩٧٩ ) وأحمد رمضان أو أحمد المغربي أطال الله  
عمرهما .  
(٩) كان يوقع رسائله أحياناً باسم « العباس بن الأحنف » وهو الاسم الذي اتخذ حينما كنا =



## وصل ما انقطع

كلمة في الحب والبغض وفي الحق . لقد أوردت قطعة جبران خليل جبران « لكم لبنائكم ولي لبنائي » للذين يظنون أن جبران شاعرهم وحدهم - وللذين يظنون أيضاً أنني أكره جبران . أنا لا أكره جبران ولا غير جبران ، لأن الكثرة والحب ، بهذا المعنى ، ليس من عمل العقل ، بل من عمل العاطفة . إن العاقل يحب ويكره - في هذا الباب - أموراً فحسبها فاحترمتها أو لم يحترمها . أمّا هنا ، في النتاج الأدبي ، فلا داعي لأن يحب الإنسان أو يكره ثم يخوض المعارك كأنه يدافع عن نفسه في كفاح في سبيل البقاء . إن غاية عملي ، فيما يتعلق بجبران - في خلال دراسي الأدبية أو الفكرية أو العلمية - أنني أنسق الذين قالوا شعراً أو صنعوا فلسفة أو ابتكروا في العلم ، وكل ذلك بحسب ما وصلت إليه دراسي المقيّدة باستعدادي . فإذا أنا وضعت في حسابي فلاناً قبل فلان و فوق فلان أو بعد فلان فلذلك اجتهدت مني ثم أكون في اجتهادي هذا مصيباً أو غير مصيب .

بالأمس القريب قام عالم أميركي اسمه مايكل هارت وألف كتاباً اسمه

---

تولف - ونحن في الجامعة الأميركية - « دار الندوة » لتسلي نظم الشعر : ابراهيم طوقان ( العباس بن الأحتف ) - حافظ جميل ( أبو نواس ) - ( الدكتور ) وجيه بارودي ( ديك الجن ) - صر فروخ ( صريع الفواني : مسلم بن الوليد ) . وكان كاتب دار الندوة فديم بارودي ولا اسم مستعاراً له .

اليت الأخير جاء في الرسالة قبل البيت الذي قبله . ولكن ابراهيم صحح الترتيب بأن جعل على البيت « ولقد قيل في الحياة ... الرقم ١٠ » وعلى البيت « هكذا ينبغي ... الرقم ٢٥ » .

« المائئة » نَسَقَ فيه أسماء مائة رجلٍ من الذين تركوا أثراً في عالمنا . لقد جاء محمدٌ ( صلى الله عليه وسلم ) عند مايكل هارت الأميركي المسيحي أول ، ثم كان اسحاق نيوتن العالم الفيزيائي عنده ثانياً في الترتيب . ثم جاء المسيح ( عليه السلام ) عنده ثالثاً ....

ذلك كان اجتهاداً من مايكل هارت في النظر إلى الرجال الذين تركوا في هذا العالم أثراً باقياً ثم كانوا قد حققوا ما دَعَوْا إليه في حياتهم الدنيا كثيراً أو قليلاً . أمّا أنا فأعتقد أن المكانة الأولى لمحمد صلى الله عليه وسلم لم تنتظر مايكل هارت حتى تَثَبَّتْ . ولو أن مايكل هارت جعل محمداً في كتابه ذلك دون المنزلة الأولى لما عَتَبْتُ عليه ، فإن جماعة من المبشرين وغير المبشرين قد سَبَّوْا محمداً وافترَوْا عليه كل فِرْيَةٍ فلم يَخْصُ ذلك من مقام محمد مثقالَ ذَرَّةٍ . وكذلك تقديم مايكل هارت لمحمد لم يكن ، عند هذا المؤلف الأميركي المسيحي ، سوى وضوح في الرؤية التاريخية يَشْكُرُ عليه ، لأن ذلك دلّ على مقدرة فيه ولم يكن قياساً في حق رسول الله صلى الله عليه وسلم .

• • •

وأريدُ أن أقفَ بهذا البحث هنا ، لأكتفي إذا أردت أن أمضي فيه مسافةً جديدةً ، فإتني ساجدٌ نفسي مُضطرباً إلى التّطويل ، وإلى عرض المزيد من النماذج والأمثلة ، متخطياً ما سبق أن قلت في الصفحات الأولى ، من أنني لم أقصد أن أوّلف كتاباً في الشعر الحديث ، بل هو بحث في مساوئ هذا الشعر من حيث المعنى ومن حيث اللفظ ، وإيضاحاً للحقيقة فيما يدّعيه أصحابه من « تجديد » و « ثورة » على القديم .

بيروت في السابع عشر من ربيع الأول ١٤٠٠ هـ

٢ / ٣ / ١٩٨٠ م

## فهرس هجائي لأسماء الأشخاص ولعدد من المصطلحات

ح : في الحاشية ، م : مكرر ، = : انظر

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>أبو تمام ١٦ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٣٤ ،<br/>٥١ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ١١٢ ، ١٩٤ ،<br/>٢٣٩ .</p> <p>أبو شقرا — عارف ١٧٨ ح .</p> <p>أبو المتاهية ٧١ ح ، ٢٣٩ .</p> <p>أبو العلاء = المعري</p> <p>أبو فراس ٢٣٧ .</p> <p>أبولو ١٧٥ .</p> <p>أبو ماض — إيليا ٢٢ م ، ١٢٨ ،<br/>١٣٥ .</p> <p>أبو محجن الثقفي ١٢٧ .</p> <p>أبو نواس ( اسم مستعار ) =<br/>حافظ جليل .</p> <p>أبو نواس ١٣ — ١٤ ، ٢١ ، ٤٩ ،<br/>٥٠ ، ١٢٧ — ١٢٨ ، ١٢٩ ،<br/>٢٠٦ ، ٢٢٦ ، ٢٢٨ .</p> <p>أبيض — جورج ٢٣٣ .</p> <p>أبيكتيتوس ١٥٥ .</p> <p>الأحذب — إبراهيم ٢٦٠ — ٢٦١ .</p> <p>أحمد ( اسم ) ٢٢١ .</p> <p>أحمد = رمضان ، المغربي .</p> <p>أحيسنو ٢٠٤ م .</p> <p>الأخشف بن قيس ١٢٢ — ١٢٣ .</p> <p>الأخطل ١٢٧ م ، ٢٣٩ ، ٢٤٦ —<br/>٢٤٨ .</p> <p>الأخفش الأوسط ٦١ .</p> | <p>آرنت = فون آرنت<br/>الأمدي ٢٣٩ م</p> <p>إبراهيم — حلفظ ١٣٤ ، ٢٣٩ ،<br/>٢٤٠ .</p> <p>إبراهيم بن العباس الصولي ٧٠ .</p> <p>— ٧١ .</p> <p>ابن الأثير — ضياء الدين ٣٤ م .</p> <p>ابن باجه ١٢٧ .</p> <p>ابن خلدون ٣١ م ، ٣٤ ، ١٠٦ ح ،<br/>٢٤٥ ، ٢٤٦ — ٢٤٧ .</p> <p>ابن رشد ٧ ، ١٣٢ ، ٢٠٤ ، ٢٤٦ .</p> <p>ابن رشيق ٣٣ — ٣٤ .</p> <p>ابن الرومي ١٤ — ١٥ ، ١٦ ، ٢١ ،<br/>٤٩ ، ٥٨ ح ، ١١٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ،<br/>٢٢٥ .</p> <p>ابن زيدون ٤٥ م ، ٢٤٥ م .</p> <p>ابن سينا ١٣٠ .</p> <p>ابن عربي ١٣٠ .</p> <p>ابن الفارض ٢٤١ .</p> <p>ابن قتيبة ٣٤ .</p> <p>ابن مالك ( النحوي ) ٢٢ م .</p> <p>ابن المرزبان الدميري ٢٤٢ .</p> <p>ابن المقفع ٢٢ م .</p> <p>ابن الهيثم ١١٣ ، ١٣٢ .</p> <p>أبو بكر (؟) ٢٢٩ م .</p> <p>أبو بكر بن الأبيض ٧٤ م .</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

١٧٦ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ،  
 ٢٠٠ — ٢٠٨ ، ٢١٤ ، ٢١٩ .  
 البارودي — محمود سامي ٢٣٩ .  
 نديم ٢٦٤ ح ، واصف ٨٧ ح ،  
 ( الحكور ) وجيه ٣٥ م ، ٢٦٤ ح .  
 ياسقاف ٩٦ م .  
 ياسكال ٢٧ .  
 البحري ١٦ ، ٣٤ م ، ٥١ م ، ١١٢ ،  
 ٢٣٩ م .  
 بحور الشعر ٦٠ .  
 بديع الزمان ١٢٣ ، ١٢٥ ، ٢٢٩ —  
 ٢٣٠ .  
 برازاد — راجندرا ١١٧ .  
 براك — جورج ٧٧ .  
 براكستيليس ٨١ .  
 البرناسي = التحكيك  
 برمينيس ٩٥ ، ١٣٠ .  
 بروغروك ١٩١ .  
 بروغنسال — ليفي ٢٣٢ .  
 بروكلمن ١٤٥ ح .  
 بزي — وفاء ١٧٥ — ١٧٧ .  
 البستاني — مؤاد افرام ٨٧ ح .  
 بشار بن برد ٢١ ، ٤٩ ، ٥٠ .  
 ١٢٩ ، ٢١٥ م .  
 البلاذري ١٧٢ .  
 بلايك — وليم ١٢٩ م .  
 بعلبكي — منير ١١٧ .  
 بهاء الدين زهير ٦٣ .  
 بو — ادغار لن ٢٣٩ .  
 بودلير ٥٣ م ، ٥٤ ، ٢٣٩ .  
 بوسويه ١٧٩ م .  
 البياضي — عبد الوهاب ٢٩ — ٣٠ ،  
 ١١٤ .  
 بيرون ( بليرون ) ١٤٧ .  
 بيكاسو ١٥ ، ١٦ ، ٧٦ — ٧٨ ،  
 ٨١ م ، ٨٢ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ،

اخوان الصفا ٢٢ — ٢٣ .  
 انب المهجر ١٢٦ .  
 ارسطو ، ارسطوطاليس ١٦ ، ٢٥ ؛  
 ٢٧ ، ١١٢ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ؛  
 ١٣٥ ، ٢٠٤ .  
 اسامة بن منقذ ٢٠٣ .  
 اسحاق ١٦٤ .  
 الاسكندر المقدوني ٦٧ .  
 الاسلوب الحيواني ١٢٠ .  
 اسماعيل ١٦٤ .  
 الاصوات ٥٧ .  
 الاعشى ١١٥ ح .  
 اغسطينوس ١١٧ .  
 افلاطون ٢٥ م ، ٢٧ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ،  
 ١٣٤ ، ٢٠٤ .  
 اقبال — محمد ٢٤٥ .  
 اقليدس ٢٥ .  
 اكنوفانس ٩٥ .  
 اليوت — ت.س ( تي.اس ) ١٦ م ،  
 ٩٨ ، ١٣٣ ، ١٥٦ — ١٥٧ ،  
 ١٦٧ — ١٧٦ ، ١٨٩ ، ١٩٩ —  
 ٢٠٠ ، ٢١٤ ، ٢٢٩ .  
 امرق القيس ١٦ ، ٥٠ ، ٦٥ ، ٧٨ ،  
 ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٤٧ ، ٢٣٩ ،  
 ٢٤٤ ، ٢٤٦ .  
 انبذقليس ٩٥ .  
 انطونيوس ( القائد الروماني ) ٩٦ م .  
 اورورا ١٧٥ .  
 اوس بن حجر ٥١ .  
 ايزيريس ٢٢٦ .  
 ايزيس ٢٢٦ .  
 اينفلي — فرانس ٨٨ .  
 ايلو — جورج ١٣١ — ١٣٢ .  
 اينشتاين ١٧٢ .  
 باوند — عزرا ١٦ م ، ١٣٣ ، ١٦٧ م ،

- حسين — طه ٩٥ م .  
الحصري — ساطع ١٦٥ — ١٦٦ م .  
الحكم بن هشام ٨٩ م ، ٩١ — ٨٢ م .  
حميد بن ثور ٥٣ — ٥٤ م .  
حنا وحنين ١٦١ م .  
الحويتي — محمد علي ١٧٨ ح .  
خالدي — الدكتور مصطفى ١٠٦ ح .  
الخصيب ١١٣ م .  
خضرا ( أسم ) ٢٢١ م .  
الظليل بن احمد ٢٩ ، ٥٩ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ١١٢ م .  
الخورزمي — محمد بن موسى ٣٧ — ٣٩ م .  
خورشيد — مزت ١٤٥ ح .  
الخوري — بشارة عبد الله ١٧٣ ، ١٧٩ — ١٨٠ م ، رشيد سليم ٢٤١ ، ٢٤٥ م .  
الخيام = عبر  
دافر — يوسف ١٣٧ م .  
دافيد ٨٢ م .  
الدخيل ( الكلمات ) ٤٨ م .  
دولارك ١٨٠ — ١٨٢ م .  
دوفان ٢٧ م .  
ده موسيه = موسيه  
ديك الجن = وجيه بارودي  
رابعة العدوية ٥٤ م .  
الرافعي — مصطفى صادق ١٣٧ م .  
راؤوبين ١٦٤ م .  
الراوي — نوري ١٨٤ م .  
راينولفس ٨٢ م .  
الرديف ( في القافية ) ٤٢ م .  
رستم — اسد ٢٢٢ م .  
رسول الله = محمد رسول الله  
الرصافي ٢٤٥ م .  
رمبرانت ٨٢ ، ١٧٥ م .

- ١٧٥ ، ٢٢٤ ، ( آلاب ) ٧٦ م .  
تانهوير ٧٩ وما بعد .  
التحكيك ٥٠ م .  
تروبادور ، تروفر ٨٥ م .  
تشابلن — تشارلي ٢٣٤ م .  
التقليدي = المألوف  
تقي الدين — خليل ٧٨ ح ، سميد ٢٣٣ م .  
الطبيع ١٦٧ م .  
تنيسون ١٦ ، ٢٣٩ م .  
الثاقبة ( الثبوتية ) ٢٤ ، ١٢٩ م .  
الحافظ ١٦ ، ٢٣٤ م .  
جبران خليل جبران ٢٢ م ، ٢٣ ، ٢٥ ، ١٢٩ م ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٦٠ ، ١٧٥ م ، ١٨٩ م ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ م ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٥ ، ٢٤٩ ، ٢٥٦ ، ٢٦٣ م .  
الجديد في الشعر ١٢٦ م .  
جريب ١٦ ، ١٣٣ ، ٢١٦ ، ٢٣٩ م .  
جلال الدين الرومي ١٦٩ — ١٧٠ م ، ٢٣٩ م .  
الجميل — انطون ١٣٧ م .  
جميل — حافظ ٣٥ م ، ٢٦٤ ح .  
جورجيا س ( أسم ) ٢٢٢ م .  
حافظ ابراهيم = ابراهيم — حافظ .  
حافظ الشيرازي ٢٩ م ، ٢٢٩ م ، ٢٤٥ م .  
حافظ جميل = جميل — حافظ .  
حاوي — خليل ٢١٠ — ٢١٢ م .  
الحبيب = محمد رسول الله .  
حبيب — عبد الرزاق ١٨٥ — ١٨٦ م .  
حتي — فيليب ٢٣٢ م .  
الحصامي — منير ٩٩ ، ١٤٥ م — ١٥٤ ، ١٧٣ ، ٢٥٧ م ، ٢٦٠ م .  
حسان ٢٤٤ م .

شبتلو — فؤاد ١٧٥ — ١٧٧ ،  
 محمد ١٧٦ .  
 شدداد ١٥٥ .  
 شابلوك ( شيلوخ ) ٩٦ ، ٩٧ ،  
 ١٦٤ .  
 شارلمان ٥٤ .  
 الشديقي — أحمد فارس ٢٤١ م .  
 شريخ — محمود ١٧٢ ، ١٩٧ —  
 ١٩٩ .  
 الشطي — مصطفى مزداد ١٨١ —  
 ١٨٢ .  
 الشطر والشطران ( في الشعر )  
 ١١٤ — ١١٥ ، ١٢٨ .  
 الشعر ٥ ، ٢٩ ، ٣١ ، ١١٢ ، —  
 والنظم ٢٦٠ ، — والفناء ٥٧ ،  
 — والبحور والأوزان ٦٠ ، —  
 الجديد ١٣ ، — المطلق ، الحر ،  
 المنثور ٩٧ وما بعد ، ١٠٥ وما  
 بعد ، ١١٢ وما بعد ، ١٢٠ ،  
 ١٢٢ ، الشعر الاوروبي ونشأته  
 ٨٥ ، اغراضه ومبانيه ٤٦ ، نقله  
 من لغة الى لغة ٤٣ ، شكل  
 القصيدة ١١٦ ، ١٢٨ .  
 شكسبير ١٦ ، ٧٥ ، ٩٣ ، ٩٥ ،  
 ٩٦ ، ١١٢ ، ١٣٢ — ١٣٤ ،  
 ١٦٤ ، ٢٣٩ .  
 الشهابي — عبد اللطيف ١٨٢ —  
 ١٨٣ .  
 الشوباشي — محمد مفيد ٨٧ ح .  
 شوقي ١٦ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٧٨ ، ١١٢ ،  
 ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٥٩ ، ٢١٦ ،  
 ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤٥ .  
 شيخو — لويس ٣٣ م .  
 شيلوخ = شابلوك  
 ص = صفوري — ماري ٢٦٢ .  
 ص.ع.ص ١٧ ( راجع صلاح عبد

الرمز ٥٢ .  
 رمضان — ( الحكور ) احمد ٢٦٢ م .  
 روبرت ( اسم طفل انكليزي ) ١٢٨  
 — ١٤٠ .  
 رؤية بن العجاج ٦٨ .  
 روجي — منير ٢٦٢ م .  
 رودان ١٥٧ م .  
 روغابيل ١٦ ، ١٧٨ ، ٨٢ ، ١٧٥ م .  
 الرومانيكي = المذهب الوجداني  
 رومني ٨٢ .  
 الريحاني — أمين ٢٣ ، ٩٣ ، ٩٤ ،  
 ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٤ — ١١١ ، ١١٢ ،  
 ١٣٦ ، ١٤٥ ، ١٤٦ — ١٥١ ،  
 ٢٣١ م ، نجيب الياس ٢٣٢ — ٢٣٣ .  
 زراحيشت ٢٢٦ م .  
 زكور — ميشال ١٧٤ .  
 زهير = بهاء الدين زهير  
 زهير بن ابي سلمى ٥١ .  
 زيادة — ماري ١٣٧ — ١٤٤ .  
 سارة ١٦٤ .  
 سارتر ١٣٥ .  
 السبب ( في الشعر ) ٥٩ .  
 سعدى الشيرازي ٤١ — ٤٢ .  
 سعيد بن مسعدة = الاخفش  
 الاوسط  
 سقراط ٢٠٤ ح .  
 سلم بن عمرو ٦٨ ، ٦٩ .  
 سليم ( السلطان العثماني ) ١٦٩ ح .  
 سليمان الحكيم ٤١ ، ٤٢ م .  
 السياب — بدر شكري ١١٤ ، ١١٥ ،  
 ٢٠٩ — ٢١٩ ، ٢٣٦ ، ( جده )  
 ٢١٢ .  
 سيد ( اسم ) ٢٢١ .  
 السيد — أحمد لطفي ١٣٧ .  
 شابلن = تشابلن

- ( الصبور ) .  
 صادر — فؤاد يوسف ١٠٩م .  
 صبري — اسماعيل ١٣٧ ، ٢٣٩ .  
 صروف — يعقوب ١٣٧ .  
 صريع ( اسم مستعار : عمر فروخ )  
 ٢٤٠م ، ٢٤١ ، ٢٦٤ ح .  
 صلاح الدين ٢٤٦ .  
 سيدح — جورج ٢٧ — ٢٨ .  
**ضبلر ٢٥**  
 طائفة — شلال ١١٤ .  
 طرفة ٥٠ ، ٥٥ — ٥٨ ، ١١٨ .  
 ١٣٤ .  
 طوقان — ابراهيم ٢١م ، ٣٥م ،  
 ١٢٧ ، ١٥٨م ، ٢٤٥ — ٢٤٦ ،  
 ٢٦٢ — ٢٦٤ ، احمد ١٥٨ —  
 ١٦١ ، ادبية ، بنذر ، حسن  
 رحمي ، حنان ١٦٦ ، عبد الفتاح  
 ١٥٨م ، غتايا ١٦٦ ، عدوى ١٥٨  
 — ١٦٣ ، ١٧٠ — ١٧٢ ، نذر  
 ١٥٨ ، ١٦٦ ، يوسف ١٥٨ ،  
 ١٦٦ .  
**الظاهر ببيرس ١٥٦م**  
 العائوتي — عمر ١٧٨ — ١٧٩ .  
 عباس — احسان ٢٤ — ٢٥ ، ٧١ ،  
 ١٢٩ ، ١٩٣ — ١٩٤ ، ١٩٩ —  
 ٢٠٠ .  
 العباس بن الاحنف ( اسم مستعار )  
 = ابراهيم طوقان ( ٢٦٢ —  
 ٢٦٤ ) .  
 العباس بن الاحنف ٤٩ ، ٥٠ ، ١٧٢ .  
 عبد الصبور — صلاح ٢١٩ — ٢٢٤ .  
 عبد الملك بن مروان ٢٤٧ — ٢٤٨ .  
 عبد المسيح — نجلا ٢٤٢م .  
 عبد الناصر — جمال ٢٠٩ .  
 عبله ١٧٠ .
- عروس النيل ١٣٨ .  
 العروش ٦٠ .  
 عقل — سعيد ١١٧م .  
 علوش — ناجي ٢٠٩م .  
 علي بن ابي طالب ٢٢ ، ١٣٥ .  
 عمر ( فروخ ) ١٧٤ ، ٢٦٤ ح .  
 عمر بن ابي ربيعة ٥٠ ، ١٤٧ .  
 عمر بن الخطاب ٥٣م ، ٢٤٧ ح .  
 عمر الخيام ٢٥م ، ٢٦ ، ١٢٨ .  
 عمر بن الفارض ٥٤ — ٥٥ ، ٦٥ .  
 عمرو بن شداد ١٤٥م .  
 عمرو بن كلثوم ١٢٧ .  
 عمرو بن معديكرب ٢٧ .  
 عنقرة ٢٦ — ٢٧ ، ٣٣ ، ٥٠ ، ٦٢ .  
 — ٦٣ ، ١٥٥م ، ٢٣٩ .  
 عيسى = المسيح  
 عيسى بن هشام ١٢٣ .  
 غاندي ١١٧ .  
 غيلام التاسع ٧٣ — ٧٤ ، ٨٩ م ،  
 ٩١ ، ٩٢ .  
 الغناء والشعر ٥٧ .  
 الغازي — ديب ١٧٨ .  
 غوته ١٦ ، ٢٨ — ٢٩ ، ١٣٢ —  
 ١٣٤ ، ٢٣٧ .  
 غويا ٨٢ .  
 القسارابي ١٣٠ ، ١٣٢ .  
 غارج — بول ١٨٣ — ١٨٤ .  
 غافغر ٧٩ وما بعد .  
 غالسكوث ٨٢ .  
 الفردوسي — ابو القاسم ١٦٨ —  
 ١٦٩ ، ٢٤٥ .  
 الفرزدق ٢٢ ، ٦٥ ، ١٣٤ .  
 فروخ ( لقب فارسي ) ٢٤٣ .  
 فروخ — حسن ١٧٤ ، ٢٣١ ، حسن  
 ٢٣١ ، عبد الله ( الحيدث )  
 ٢٤٣ ، ٢٤٥ ، عبد الله ٢٣١ ،

- عبد الرحمن ٢٣١ ، عمر ٢٤٢ ،  
 ٢٤٣ — ٢٤٤ ، ٢٤٦ .  
 فريدريك الثاني ( الألماني ) ٧٩ .  
 فضل ( مدحه رؤية بن العجاج )  
 ٦٨ — ٦٩ .  
 الفن للفن ٥٦ .  
 فؤاد = صادر .  
 غون آرنت ٤٢ ، ٤٣ .  
 غياض — نقولا ٤٤ — ٤٥ .  
 غيثاغورس ٤٠ .  
 غيدياس ٨١ .  
 الغيل — طيبة ١١٩ ، سلوى  
 ١١٨ — ١١٩ .  
 غيلوميل ١٦٨ .  
 غيوري — سلفسترو ٨٧ ح .  
 قاسم — عبد الكريم ٢٠٩ م .  
 القافية ٦٣ ، ٩٥ .  
 القتالي — ابو علي ١٧٨ .  
 قنصوة الغوري ١٦٩ — ١٧٠ .  
 قس بن ساعدة ١٢١ — ١٢٢ ،  
 ١٢٥ .  
 القصيدة ( شكلها ) ١١٦ ، ١٢٨ .  
 قيصر — يوليوس ١٠٨ م .  
 كاركو ( اسم ) ٢٠٥ م .  
 كالدرون ٢٩ م .  
 كاتط ١٣٤ .  
 كاهن ( كان ) — غوستاف ٨٢ م .  
 كبلر ٢٥ .  
 كرشنا ٢٢٦ .  
 كريستي — أغاثا ٢٢ .  
 كشكش = نجيب الريحاني  
 الكلاسيكي = المألوف .  
 الكلمات الدخيلة ٤٨ ، — المتقاطعة  
 ٢٥٧ ، — المولدة ٤٧ .  
 كمال — ( الدكتور ) علي ١٨٧ —  
 ١٨٩ .
- كمال الدين — جليل ٣٠ .  
 كومتس = نويل — كومتيس ده  
 كونت — لونغست ١٣٤ .  
 كوهن = كاهن  
 الكيالي — حبيب ١٨٦ .  
 كيرون ( = بايرون )  
 كيوييد ( كيوييدون ) ١٦٧ — ١٦٩ .  
 لامارتين ١٦ ، ٣٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ،  
 ٢٣٩ .  
 اللحن ، الحان ٥٩ .  
 اللزومات ١٠٦ م .  
 اللغيف المفقود والمفقود ٦٠ .  
 لويس الرابع عشر ١٠٨ م ، ١٧٩ .  
 مارسية — وليم ٢٣٢ .  
 ماري ( اسم ) ١٦٦ م .  
 ماري انطوانيت ١٠٨ ح .  
 ماسينيون ٢٣٢ .  
 ملك ( جد قبيلة ) ٥٣ .  
 مالك — شارل ١٥٧ — ١٥٨ .  
 مالك بن شداد ١٥٥ م .  
 المامون ٢٤٦ .  
 المتطس ٢٢ .  
 المتنبى ١٤ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٣٤ م ،  
 ٥١ ، ٦٥ ، ١١٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ،  
 ١٦٨ ح م ، ١٩٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٩ ،  
 ٢٤٠ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ .  
 محمد ( اسم ) ٢٢١ .  
 محمد رسول الله ١٥ ، ٢٠ ، ٥٤ م ،  
 ١٦٤ ، ٢٢٦ ، ٢٦١ ، ٢٦٤ .  
 محمد الخامس ( ملك المغرب )  
 ٢٤٤ م .  
 الحمود — احمد ١٨٣ — ١٨٤ .  
 المدرسة = المذهب الادبي ٤٨ ،  
 — البرناتسي ٥٠ ، — الروماتيني  
 ( الوجداني ) ٤٩ .  
 مر — مي ١١٧ م .



- نعيمة — ميخائيل ١٢٩ م ، ٢٣٩ .
- النغمات والنقرات ٥٨ — ٥٩ .
- نقل الشعر ٤٣ .
- نهرو ١١٧ .
- النويري — ( النكتور ) محمد خير
- ١٠٦ ح ، ١٧٨ ح .
- النبي = محمد رسول الله .
- نجم — محمد يوسف ١٢٩ .
- نظيف — مصطفى ١٣٢ — ١٣٣ .
- نويل — كومتيس دي ١٨٦ — ١٨٧ .
- نيتشه ٢٢٦ .
- نيكل ٨٧ ح .
- نيوتن ٢٦ ، ١١٣ ، ٢٦٤ .
- **هاجر** ١٦٤ م .
- هارت — مايكل ٢٦٣ — ٢٦٤ .
- هاسكل — ماري ١٥٧ م .
- هارتمن ٦٤ ، ٦٥ م .
- هسيود ٩٥ .
- هل — يوسف ١٨ — ١٩ ، ٢٨ —
- ٢٩ ، ٨٧ ح ، ٢٣٢ .
- هويتمان — والتر ( الاب ) ٩٩ —
- ١٠٠ ، ( الابن ) ٩٣ ، ٩٨ ، ٩٩
- — ١٠٥ ، ١١٢ .
- هولباين ( الكبير ) و ( الابن ) ٨٢ .
- هومروس ١١٢ .
- هيراكليطوس ١٨ ، ١٣٠ .
- هوغو ( هيفو ) — فيكتور ١٣٢ ،
- ١٣٤ ، ٢٣٧ ، ٢٤٢ .
- واكيم — بشاره ٢٣٤ م .
- الوند ( في الشعر ) ٥٩ .
- الوزان — محمد جميل ١٤٥ ح .
- وزن الشعر = الشعر
- ويتن = هويتمان
- ولت = هويتمان — والتر

- المرأة ٩٠ .
- مرزوق ٢١٢ .
- مرقدة ( فتى من آل ) ١٨٠ .
- مسلم بن الوليد ( صريح الغواني ) —
- عمر فروخ ٢٦٤ ح .
- مسلم بن الوليد ٥١ .
- المسيح ٢٤٢ ح ، ٢٦٤ .
- مطيع بن اياس ٤٩ .
- معادلة الخوارزمي ٣٧ .
- المعرب ( الكلمات ) ٤٧ .
- المعري ٢٢ م ، ٤٣ م ، ٥١ ، ٩٩ ،
- ١٠٦ م ، ١١٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ،
- ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٥ ، ١٦٠ ،
- ١٩٤ ، ٢١٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٩ .
- العلوف — قيصر ابراهيم ١٨٠ —
- ١٨٢ .
- المغربي — احمد ٢٦٢ م .
- المقدسي — انيس ٨٣ .
- الملائكة — نازك ١١٤ وما بعد .
- ملتن ٩٣ .
- منقذ = اسامة بن منقذ
- منير = روجي
- المهجر = ادب المهجر
- المواكب ٢٤ .
- موسى ١٦ ، ١٦٤ .
- موسى الهادي ٦٨ — ٧٠ .
- موسيليني ٢٠١ .
- موسيه ١٤٧ .
- الموشح ١٠٥ ، ١٢١ .
- المودة ( الكلمات ) ٤٧ .
- مي = ماري زيادة
- **ناصر الدين** — علي ١٠٦ ح .
- الفثر ٣٢ .
- نصر — ناجي ١١٧ م .
- النظم والشعر ٢٦٠ .

- |                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• يكن - ولي الدين ١٣٧ .</li> <li>• يهوذا ١٦٤ .</li> <li>• يوسف ٤١ ، ٤٢ ، ١٦٤ .</li> <li>• يوسف بن تاشفين ٢٤٦ .</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• الوليد بن يزيد ١٢٧ .</li> <li>• اليازجي - ابراهيم ٢٤٥ .</li> <li>• ياقوت الحموي ١٥٥ - ١٥٦ .</li> <li>• يحيى بن منصور ٢٢٩ م .</li> </ul> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

طبع في المطبع  
**دار ابنان**  
 للطباعة والنشر  
 بيروت - ص.ب. ٥٦٢٠ - هاتف ٢١٢٠٤٢



## حول الكتاب والمؤلف

هذا الشعر الحديث ...

هل هو حديث حقاً .. كما يدعى مقتبسوه عن الغرب ..

أم هو بالنسبة إلى الشعر العربي قديم مستحدث ؟

متى ظهر هذا النوع من الشعر عندنا .. هل ظهر في عام ١٩٥٠

كما يزعم البعض أم في عام ١٩٢٠ على وجه التحديد ؟

من هو ، في لبنان ، أول من نشر نماذج ، ثم ديواناً كاملاً

من هذا الشعر الحديث .. وفي سنة ١٩٢٥ بالذات !؟

من هم المعالقة ومن هم الأقزام في هذا الشعر ؟

★ ما الأسباب الداعية إلى نشأته عندهم ؟

★ وعندنا ؟

★ وما قيمته في تاريخ الأدب الإنساني ؟

الدكتور عمر فروخ ، غني عن التعريف ، وهو بما عرف

عنه من سعة اطلاع ، ونظرة صائبة ترى الحقائق مجردة ، يلقي

الأضواء على هذا الشعر منذ بدايته ، ثم وصول موجته إلينا

وافدة من الغرب ، ويضع النقاط على الحروف ، ويسجل ،

للتاريخ ، كثيراً من الحقائق حول هذا الموضوع .

« الناشر »